آفاق السينما



الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥

إعداد: يعقوب وهبى

اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة

آفاق السينما





الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

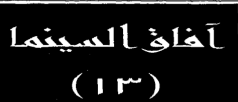
سـامى السـلامونى

الجزء الأول ١٩٦٩-١٩٧٥

اعــداد : يعقــوب وهبــى

آفاق السينما

الهيئة العامة لقصور الثقافة



• الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥

• إعداد: يعقوب وهبى

• يوليو ٢٠٠١ •

المراسلات: باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى: ١١٥٦١

الفهـــرس

•• سامى السلاموني

بعد رحيل سامى السلامونى عن عالمنا فى شـهر يوليو ١٩٩١، فكر عدد منا فى إحدى جلسات مجلس إدارة «نادى السينما» بالقاهرة، أنه من الواجب علينا ضمن خطوات تقدير مسيرته الفنية فى مجال النقد السينمائى ونشر الثقافة السينمائية، واعترافاً منا بمكانته ودوره الذى كان يقوم به على أفضل وجه، وإحياء لذكرى مرور عام على وفاته فى شهر يوليو التالى، أن ينشر النادى كتاباً يتضمن بعض المقالات المختارة التى كتبها سامى فى نقد بعض الأفلام المصرية، هذا إلى جانب الفائدة التي تعود على من يقرأ هذه المقالات لأول مرة، أو من يعيد قراءتها، فهى قدوة لمن يريد أن يقتدى بها ولمن يريد أن يدرس أسلوب هذا الناقد المتميز.

لقد كان سامى السلامونى - رحمه الله - من أبرز من عمل فى مجال النقد السينمائى ونشر التذوق السينمائى طوال عمر السينما المصرية، أى منذ بداية الإنتاج عندنا فى عام ١٩٠٧ وحتى يومنا هذا. وما زال مكانه شاغراً حتى الآن، - أو هكذا يبدو لى شخصياً- فقد كان سامى محايداً نزيهاً مؤمنا بالمبادئ الصحيحة التى يجب أن تتوفر فى الناقد قبل أن يبدأ الكتابة، وبوجوب استقلاله تماماً عمن يكتب عنهم، لا يجمع بينه وبينهم أى تعامل مادى فى أى صورة من الصور، ويمكن لمن يتابع خطواته - عاماً وراء آخر- أن يلم بمؤهلاته الدراسية وكتاباته واسعة الانتشار من المقالات والدراسات والكتب، ومن أفلامه القصيرة التى أخرجها، ومن الجوائز التى حصل عليها سواء فى مجال النقد السينمائى أو الإخراج، ومن الجهود التطوعية التى بذلها فى خدمة نشر التذوق السينمائي، ومن بينها تأسيسه لمهرجان «جمعية الفيلم» السنوى الذى أصبح علامة واضحة من علامات تشجيع ودعم المبدعين من الفنانين والفنيين المصريين، وذلك خلال الفترة التى رأس فيها إدارة مجلس تلك الجمعية، وما زال المهرجان يواصل نشاطه والحمد لله.

وعندما أسند إلىّ أعضاء مجلس إدارة «نادى السينما» فى أغسطس ١٩٩١ أن أقوم باختيار المقالات المناسبة من بين ما كتب سامى السلامونى، لكى نجمع بين بعضها فى كتاب واحد، رأيت من جانبى أن أختار مقالات تتحدث عن أفلام مصرية روائية طويلة تم عرضها فى سنوات متفرقة،

يكون أولها عن فيلم من الثلاثينيات من القرن الماضى، يكون قد كتب عنه فيما بعد، ويكون آخرها عن فيلم من التسعينيات، كما رأيت أيضا أن يكون كل فيلم من الأفلام التى تتناولها المقالات المختارة من إخراج مخرج مختلف.

وصدر هذا الكتاب فى يوليو ١٩٩٢ فى ذكرى مرور عام على وفاة الناقد السينمائى سامى السلامونى، عاوننى فى إعداد مادته الزميلان يعقوب وهبى ومنى البندارى، وكان هذا حلاً متواضعاً يتناسب مع إمكانيات نادى السينما بالقاهرة وقتئذ.

وها نحن أولا : الآن، إيماناً منا بأهمية نشر الأعمال الكاملة للزميل الراحل سامى السلامونى، نستعد لإصدار كتاب من عدة أجزاء تضم كل ما كتبه عن الأفلام الروائية الطويلة المصرية والعربية والأجنبية، وما كتبه أيضا عن الأفلام التسجيلية والقصيرة وعن الموضوعات السينمائية، وكان من البديهى أن نقسم هذه الكتابات أجزاء كى يسهل تصنيفها ونشرها.

ولابد هنا من أن ننسب الفضل لأصحابه، فأول من رأى عدم الاكتفاء بالكتاب السابق وفكر فى إصدار الأعمال الكاملة لهذا الناقد، هما الزميلان على أبو شادى الرئيس السابق لهيئة قصور الثقافة والناقد كمال رمزى رئيس التحرير السابق لسلسلة كتب آفاق سينمائية التى تصدر عن هذه الهيئة.

ونقدم للقارئ فى هذا الكتاب الجزء الأول من كتابات سامى السلامونى فى نقد الأفلام الروائية الطويلة المصرية أو العربية فقط، بدءاً من أول ما نشر إلى آخر عام ١٩٧٥، على أن نستكمل باقى الأعمال الكاملة فى إصدارات قادمة إن شاء الله. ولما كانت عناوين المقالات لاتدل فى بعض الحالات على اسم الفيلم المقصود، فيمكن للقارئ أن يعود إلى القائمة التى أضافها الزميل يعقوب وهبى الذى تولى إعداد هذا الكتاب، لكى يعرف أسماء الأفلام وأسماء مخرجيها وسنة العرض الأول لكل منها، ورقم الصفحة التى يبدأ عندها المقال. كما رأينا أن نعيد نشر المقال الذى كتبه الزميل خيرى شلبى فى مجلة «الإذاعة والتليفزيون» عقب رحيل سامى السلامونى، والمقال الذى كتبته الزميلة خيرية البشلاوى فى تقييم دوره وكتاباته بمناسبة صدور الكتاب الأول.

أحمد الحضرى

•• تقديم

كان من أسباب سعادتى أن أقوم بحصر الأعمال النقدية للزميل الصديق الراحل سامى السلامونى، وبعد أن عشت مع مقالاته، عادت إلى الذاكرة يوم أن التحق بجميعة الفيلم والتى سرعان ما أصبح من أهم الشخصيات بها، وجذبتنى شخصيته، وعقدت صداقة معه، خاصة بعد أن عرفت شغفه وعشقه الزائد بالفن السينمائي وهذا يبرز من خلال مناقشته للأفلام التى تعرض بالجمعية وقت أن كان عضواً بها، وليس من المسئولين عنها.

وقد ارتبط أكثر بالصديقين أحمد الحضرى ويوسف شريف رزق الله، واللذين كانا وراء دفعه لمناقشة الأفلام وإدارة ندواتها، لذا يقرر سامى فى مقدمة كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» «إنه لم يتعلم المراجعة والتصحيح وتنفيذ الماكيت والدقة الشديدة فى حساب كل شىء وعلى الطبيعة إلا من أحمد الحضرى».

ومن خلال جمعية الفيلم عقد سامى صداقات كثيرة مع بعض أعضائها مثل، سعيد شيمى وعبد الحميد سعيد وأحمد راشد وهاشم النحاس.

إن جمعية الفيلم هى البوتقة التي تعلم فيها سامى كل شىء عن فن السينما، لذا يقول : «إن جمعية الفيلم أشبه ما تكون بورشة من الورش القديمة التى ولدت فيها أرقى الصناعات والحرف المصرية الراقية.

وما أكثر ما تحدث سامى عن فضل جمعية الفيلم بقوله : «روح جمعية الفيلم التى تربينا فيها على الأصول الصحيحة من رواد سبقونا فلم يبخلوا علينا بشىء.. وبمنتهى الحب والتعاطف والديمقراطية أيضا فى إتاحة الفرصة كاملة للتجربة والخطأ لأى شاب يكون مجهولا تماما ولكنهم يتركونه يكشف عن قدراته ويبحث عن نفسه»

ومن الهموم الذى شغلته؛ السينما المصرية فهداه التفكير فى إقامة مهرجان للسينما المصرية تقيمه جمعية الفيلم، وبدأ فى إعداد لائحة له مع الزميل محمود عبد السميع، وقد بدأ المهرجان فى عام ١٩٧٥ ويستمر حتى الآن... وقد رأت جمعية الفيلم تخصيص جائزة باسم «سامى السلامونى

للتجديد والابتكار».

ولمست عن قرب جوانب كثيرة فى الصديق سامى من أخلاقيات وحب وتفان فى العمل وصدق مع نفسه، ومدى حبه للفن السابع، وبعد وفاته أرسل شقيقه حمدى نسخة خطية من مقال عنى لم يتم جاء فيه «الراهب الذى لا يريد شيئا ... فلا أعتقد أن أحداً ممن اشتركوا فى جمعية الفيلم خلال أعوامها الخمسة والعشرين.. لم يرى – ولو مرة واحدة– هذا الشاب الذى أصبح كهلاً أبيض الشعر»..

وكتب الناقد محمد الرفاعى بعد رحيل سامى السلامونى «هل تقوم الهيئة العامة للكتاب بجمع مقالات سامى السلامونى المتفردة والتى تؤرخ بشكل موضوعى للسينما المصرية فى كتاب؟!!» وفعلا تحققت النبوءة.

يعقوب وهبى

بورتريه : الضمير

يا لذلك الوجه الشبيه بالفيونكة على رأس طفلة شقراء كستنائية الشعر تحتضن كراستها احتضان أم لوليدها.

كم هو حميم، مفتوح على ساحة التفاؤل الواسعة المجبولة على استقطاب الإشراق كل لحظة دون ملل.

ما أكثر الأشياء التي يشبهها وتشبهه كلها- مثل كله- أليف وجد حميم، ومصرى صميم، وأهلاوى متعصب.

الوجه الطافح بالإنسانية هو دائما على علاقة وثيقة بالأشياء التى أخذ ملامحه منها، أو انطبعت ملامحها عليه..

ما أشبهه بفحل الرمان المنفلوطى.. بجوفاية ممدوة البوز من جوافة حلوان السكرية.. بجوزة الهند قبل تفريغها من الحليب الشبهى الفخم الرائحة. بفنجان الشاى المفلطح ذى القعر المستدير المقلوظ.. بالجزء العلوى من قُمع السكر..

بثدى أم فلاحة لا تكف على الرضاعة لأطفالها وأطفال الجيران..

بقبضة العجين قبل تبطيطها..

بلقمة القاضى ترك فيها عرق العجين نتوءاً أخل باستدارها..

لعله أقرب إلى كوز الماء النحاسى، ذلك الكوز الذى يعتبر الآن من التحف الأثرية النادرة بخصره النحيل وانبعاجة قعره وفرطحة حافته العليا ويده الأنيقة المتينة. حتى وقت قريب كان هذا الكوز عنصرا أساسيا ينص عليه فى قائمة عفش العروس..

أما هذه «الحسنة» البارزة على الجانب الأيسر من ذقنه فلعلها خرم فى الكوز قاموا بلحمه عند سمكرى غشيم.

وجه نحيل، أبرز ما فيه أنف طويل يقسم الوجه إلى قسمين فكأن العينين ينظران من خلف قضيب يفصل بينها فى حسم وصرامة.

سنون الزمن الوغد- على قلة عددها- نحلت وبره، كانت تمشى فوق رأسه بأظلافها الخشنة، فلا تترك شعرة واحدة فيه إلا سلختها أو قصفتها أو خطفت لونها، وكانت كآلة حصاد متلمة المناجل تكوم الشعر فى مؤخرة الرأس كالعهن المنفوش. وتبدو الجبهة عارية كالعورة. كل جبهات الصلع متقسة مع رءوس أصحابها إلا جبهته تبدو كأنها جزء عزيز يجب ستره، ليس لأنها على شىء من الدمامة، لا، وإنما لأنها توحى دائما كأنها اعتادت الغطاء كصدر سيدة محتشمة.

الحنك واسع، مفوه، يوحى بالمرح، وبالصرامة، فالشفتان الرفيعتان الجافتان دائما بفعل التدخين الشره توحيان بالحدة وقوة الإرادة والعصبية الشديدة، والسأم، والاستعداد الدائم للوقوع فى براثن الكآبة.. رقبة قصيرة بارزة العروق كحزمة من حطب جاف.. كتفان نحيلان مثل قحفين من الجريد.. جسد ضئيل كحزمة من الضوء يبعثها كشاف سيارة على الطريق السريع..

قامة قصيرة، مدقرمة، تمشى بخطوات سريعة مهرولة ولكن فى انضباط وحنكة ودربة لا تتوفر إلا لصعلوك جواب آفاق فى رحلة دءوبة.

هكذا كان الراحل الحبيب سامى السلامونى، أحد ظرفاء جيلينا، وأحد أهم نجومه المكافحين الشرفاء العصاميين الذين يأنفون من أن يأتيهم المدد إلا من عرقهم وكدهم وجهادهم المستميت،. لا يأكل اللقمة إلا إذا تعرف على دمه فى غموسها، ولا يشرب الجرعة إلا إذا كانت مصبوبة من عرقه الغزير.

ذات يوم قائظ- حتى فى الشتاء- من عام ألف وتسعمائة وسبع وثلاثين، ووسط نذر الحرب العالمية الثانية، ومصر ترزح تحت الاحتلال البريطانى، ومثلث الفقر والجهل والمرض يمدد أضلاعه فى قرى مصر من أقصاها إلى أقصاها، ولد سامى السلامونى فى قرية سلمون القماش بمحافظة الدقهلية، لأب يعمل مدرسا، أو لعله موظف حكومى بسيط، يتعاطى السياسة ويدمن قراءة الصحف، وخاصة مجلة روز اليوسف التى كانت آنذاك فى ذروة انتعاشها تتهيأ لاستقبال جيل الأربعينيات الذهبى الذى جدد شبابها، وكان الأب يرسل طفله سامى لشراء هذه المجلة حيث يجدها لدى أى بائع ولو فى مكان بعيد، فإذا بهذا الحرص الشديد على هذه المجلة من جانب الأب يغرى الصبى بتصفحها، على الأقل ليعرف سر هذا الحرص على شرائها، فكان يتروى فى ركن قصى حتى ينتهى من قراءتها قبل أن يعود بها إلى أبيه. ولم يدرك الفتى إلا مؤخرا أنه قد وقع فى هوى الصحافة، أصبح أسيرا فى بلاط صاحبة الجلالة، يتمنى من صميم قلبه أن يكون واحدا من هؤلاء الذين يكتبون هذا الكلام الجميل السلس الملىء بالحماسة والجرأة واتساع الأفق والحرارة. ومنذ ذلك الحين قرر الفتى أن يكون صحفيا، مهما كلفه ذلك من جهد وعناء.

ما أن حصل على شهادة إتمام الدراسة الثانوية، التى كانت تسمى آنذاك بالتوجيهية، حتى شد الرحال إلى القاهرة ليكون قريبا من مصادر الحلم الجميل، غير أن الرياح دائما تأتى بما لا تشتهى السفن، فقد رحل أبوه فى سن مبكرة لم تتجاوز الثلاثينيات من عمره، تاركا حفنة من

الأولاد الصبيان، كلهم يحملون شفرة وعيه بالسياسة وإحساسه باللغة العربية فى أساليبها الحديثة.

لم تكن لهذه المأساة أن تفت فى عضد الفتى وتوقف حلمه عن النمو أو تنال من إصراره. لابد أن ينفق على نفسه، ليس هذا فحسب، بل لابد أن يقدم بعض المساعدة لإخوته، فمعاش الأب لا يمكن أن يفى بجزء ولو يسير من متطلباتهم ونفقات تعليمهم.

اشتغل سامى فى إدارة الكهرباء بالقاهرة، قارىء عدادات، يمر على البيوت متأبطا دفترا حكوميا، ليدون فيه أرقام استهلاك المشتركين. وكان لابد أن يسكن فى منطقة متاخمة لمقر علمه، فإدارة الكهرباء مقرها خلف مستشفى الجلاء أمام سينما على بابا فى بولاق، ومن حسن حظه أن وجد حجرة فى منزل عتيق فى حى معروف يطل على شارع رمسيس وعلى حى معروف وشارع شامبليون، ذلك الحى العتيق الهرم، الذى كان حينذاك سوقا لغرز الحشيش، ومأوى لأصناف من البشر من كل لون وشكل، وأعداد هائلة من الورش، ومحلات قطع غيار السيارات ومطاعم الفول والمقاهى، وعربات الخضروات، والباعة السريحة، فإذا كان شارع سليمان هو سُرة وسط البلد فشارع شمبليون وحى معروف كله هو معدة المدينة ومصارينها.

هذا الجو كان من أكثر الأجواء ملاءمة لسامى السلامونى، واتساقا مع شخصيته ومع مناخه النفسى كشاب من أصل فلاحى نشأ فى قرية حضرية متاخمة للمدينة فأصبح مزيجا من المزاجين: الريف والحضر، وأصبح عقلية نيرة تستمد ضوءها الدائم من ضمير حى لا يقبل التخدير ولا يعرف المساومة، ضمير نبى متصل بالسماء الصافية فى علاقة سرمدية.

حجرة في الطابق الرابع لبيت شديد العتاقة لعله من بقايا العصر المملوكى الثانى، تطل شبابيكه الأثرية على جامع سيدى معروف، وعلى الحياة بزخمها اليومى وصخبها البهيج، خطوة والثانية يكون فى مقر عمله، يكون فى محل لاباس فى شارع قصر النيل، يكون فى الإذاعة فى الشريفين، يكون فى مبنى التليفزيون فى ماسبيرو، يكون فى جامعة القاهرة حيث التحق بكلية الآداب، أو في معهد السينما أو معهد التذوق الفنى، أو فى إحدى الصحف، فقد كانت الوظيفة فى إدارة الكهرباء لا تمنعه من الالتحاق بالدراسة الجامعية والمعاهد العليا ليكون مسلحا بالشهادة العلمية التي تفتح له السبل وتعطيه شرعية فى مجتمع يؤمن بالشهادات والمؤهلات الرسمية، كذلك لتمكنه من القراءة الدائمة وممارسة الكتابة للصحف.

من هذه الحجرة حصل سامى السلامونى على شهاداته العليا فى أكثر من معهد علمي، فقد كان رحمه الله يؤمن بالدراسة العلمية إيمانه بضرورة الضمير الإنسانى إذا أردنا للحياة أن تستمر معطاءة خضراء على الدوام.

وفى هذه الحجرة تعرفت على سامى السلامونى، بنفس الطريقة التي تعرفت بها على جميع أبناء جيلنا التعساء، حيث يبدأ التعارف فى إحدى الندوات التى كانت منتشرة آنذاك، أو أحد

مكاتب المحررين بإحدى الصحف، ثم يدعو أحدنا الآخر لبيته لاستكمال النقاش فى موضوع فنى عميق، أو لقراءة قصة أو قصيدة أو مسرحية، ثم تقوم العلاقة متينة كالمعابد الفرعونية تتحدى الزمن.

البيت يسكنه مجموعة من الأسر، كل أسرة فى شقة، أو ربما فى حجرة، ولم يكن فيه أعزب سوى سامى السلامونى، والحجرة تفتح على ممر فى مواجهة السلم، حجرة حميمة جدا، فثمة سرير سفرى مجاور للحائط الذى فيه الباب، وترابيزة صغيرة جدا، تكفى بالكاد لتناول وجبة الطعام، ووضع الورق للكتابة، مع كرسى واحد فقط، بقية فراغ الحجرة ملآن بتلال عالية من الصحف والمجلات والكتب والدوريات الثقافية والأدبية، يوجد سبرتاية، وبراد وكوبان، وحلة صغيرة، ووابور جاز، وحبل ممتد بين حائطين ينشر عليه غسيله، ويضع فوقه ثيابه المعدة للاستعمال، وقد مضى وقت طويل قبل أن يتولى شقيقه تصنيع دولاب محترم للثياب أصبح يزين الحجرة ويضفى عليها شيئا من الاحترام.

تعرفت على سامي السلامونى وهو على وشك التخرج فى كلية الآداب، فى مكتب الراحل عبد الفتاح الجمل بجريدة المساء، حيث كان عبد الفتاح مشرفا على الملحق الأدبى والفنى لجريدة المساء، يفتح صفحاته – كاملة– لجيل الستينيات الذى كان آنذاك يقدم محاولاته الأدبية والفنية فى جرأة وثقة واحتشاد. كان جيلنا يعانى من اضطهاد يكاد يصل إلى حد النفى وعدم الاعتراف بوجوده أصلا، حيث يتربع الجيل الأكبر على جميع المنافذ يحتل جميع المناصب على الرغم من أنه كان يعيش بعمليات تنفس صناعى بعد نكسة العام السابع والستين، ويصر مع ذلك على اقتناص جميع الفرص، والسيطرة على جميع المداخل والمخارج فى جميع أنشطة الحياة.

كان سامى السلامونى – شأن معظم أبناء جيلنا– يكتب القصة القصيرة وحينما تقدم بإحدى قصصه لعبد الفتاح الجمل، الذى كان لا يخشى فى الحق لومة لائم ولا يتورع عن قول رأيه بأكبر قدر من الخشونة وربما الجلافة إذا لم يعجبه عمل تقدم به أحدنا للنشر، قال عبد الفتاح رأيه فى قصص سامى، بكل صدق وصراحة، فى العادة كان الكثيرون من أبناء جيلنا حين يتلقون مثل هذا الرأى فى قصصهم يكابرون فى استعلاء أجوف، ويصرون على أنهم أكبر من النقد إذا كان فى غير صالحهم، أما سامى فقد استوعب الكلام جيدا شأنه دائما طول حياته، وأيقن أنه كاتب مقال من الدرجة الأولي، وأن فن السينما هو أكثر الفنون استحواذا على عقله ووجدانه، لقد حلم بأن يكون ممثلا سينمائيا وحلم بأن يكون مخرجا سينمائيا، ولهذا وذاك درس وثابر على الدراسة، لكنه بوصوله لحالة النضج المبكر اكتشف أن موهبته الحقيقية تكمن فى رغبته الدائمة فى تقويم العمل السينمائي وتشذيبه واكتشاف مقوماته الأصيلة للتركيز عليها وتوصيلها إلى شاطىء الأمان، فراح يكتب مقالات فى النقد السينمائى، يتقدم بها لعبد الفتاح الجمل، ليفاجأ بها منشورة على صفحة كاملة فى الملحق الأدبى والفنى لجريدة المساء، ممهورة بتوقيعه بالبنط الكبير مثل

كبار الكتاب فى ذلك الزمان.

النقد السينمائى حينذاك لم يكن قد شب عن الطوق بعد، ولعل الرائد الأكثر حضورا فى ذلك الحين، والأكثر مدعاة للاحترام هو صبحى شفيق الذى بدأ بداية مبكرة ناضجة فى الملحق الأدبى والفنى لجريدة الأهرام الذى كان يشرف عليه الراحل الدكتور لويس عوض ويحشد لصفحاته كبار كتاب القصة والرواية والقصيدة والمقالة، كان صبحى شفيق يحرث فى أرض بكر تماما، صحيح أن الساحة الصحفية عرفت الكثيرين ممن يكتبون عن السينما كفن جماهيرى، لعل أبرزهم وأهمهم حسن إمام عمر، ومن بعده سعد الدين توفيق، فى مجلة الكواكب، ولكن تلك الكتابات لم تكن لتدخل فى باب النقد السينمائى بالمعنى الدقيق للتعبير، إنما هى تعد من باب الأدب، باعتبار الفيلم السينمائى أدبا بشكل ما، أما أن يكون نقدا سينمائيا فذلك يتطلب حديثا فى التصوير والإضاءة وفنية اللقطات والتمثيل والإخراج والموسيقى التصويرية، مما يتطلب بدوره خبرة بالعمل السينمائى بكل تفاصيله الدقيقة من الانتاج إلى الصورة النهائية على الشاشة، وهذا ما بشرت به كتابات صبحى شفيق آنذاك، وقد ساعده على النجاح فى ذلك رافدان مهمان، أولهما أن أباه كان يمتلك دارا للعرض السينمائى فى شبرا، فعن طريقها شاهد مئات الأفلام الأجنبية والعربية، فامتلأت جوانحه بعشق السينما، وتكونت له دائرة معارف عن المخرجين والممثلين وشركات الانتاج، الرافد الثاني كان إجادته للغة الفرنسية، فعن طريقها تابع المجلات الفرنسية ووقف على أسرار هذه الصناعة العظيمة، وبدأ يكتب نقداته الموضوعية البديعة، بعدها صار النقد السينمائى بابا ثابتا فى جميع الصحف، ونشأ كتاب للنقد السينمائى من أجيال تالية كان سامى السلامونى أكثرهم نبوغاً، وأصحهم رؤية، وأوسعهم أفقا، وأجرؤهم رأيا، وأشدهم إحساسا باللغة السينمائية كفن له أصوله وقواعده وعالمه الخاص، مع إحساس مواز باللغة العربية، فقد كان رحمه الله كاتبا بالدرجة الأولى، يستطيع الكتابة فى أى موضوع، سياسيا كان أو رياضيا أو اجتماعيا أو أدبيا أو فكاهيا، بحيث يرغمك على قراءته والاستمتاع به وبأسلوبه السلس المحدد ذى العبارة الصافية المشحونة بالرؤى والصور والمشاعر والأفكار.

تميز سامى السلامونى عن كل كتاب النقد السينمائى فى عصره، سواء من أبناء جيله أو الأجيال السابقة أو التالية بعدة ميزات جوهرية أهمها فى رأينا :

الجدية الشديدة فى التناول كأنه يقوم بتحليل معادلة كيميائية سيترتب على أى خطأ فى تحليلها فناء البشرية.

وتلك كانت أبرز سمات الناقد سامى السلامونى : الجدية المتولدة عن ضمير حى يقظ، حاد، مستقيم، لا يعرف الالتواء أو الماينة أو المجاملة أو المواربة أو اللف والدوران فى التعبير، شأن كل من يتمتعون بقدر كبير من الشعور بالمسئولية، مسئولية الفن، خاصة إذا كان فنا جماهيريا كفن السينما، وبالأخص إذا كانت الكلمة متوجهة لعامة القراء، قراء الصحيفة السيارة.

السمة الثانية أنه لم يكن يعنى بالمعلومة إلا إذا كانت مفتاحا لمعنى كبير أو مدخلا لجانب مهم من جوانب النقد والتحليل، ليس لافتقار فى المعلومات بل لشدة ثراء المعلومات فالفقير فى المعلومات هو دائما ذلك الذى يعمد إلى حشد مقاله بأكبر قدر من المعلومات التاريخية والفنية ليثبت أنه ملم بموضوعه، أما الغنى بالمعلومات فإنه فى غير حاجة إلى إثبات ذلك، أن صواب تحليله نبع أساسا من غزارة المعلومات، غير أنها عنده ليست معلومات مجردة، بل تحولت إلى أدوات يستخدمها فى فتح مغاليق العمل إن كان غامضا، والسخرية منه إذا كان فجا هزيلا، لم يكن ينقد من فراغ، أو بمجرد العشق لفن السينما، أو حتى حب الكتابة، إنما كان يكتب خدمة لرسالة فنية عظيمة، الارتقاء بفن السينما والارتفاع بمستوى الثقافة السينمائية لدى الجماهير العريضة.

السمة الثالثة أنه ينفق على النقد من جيبه الخاص، فيدفع أثمان تذاكر السينما، ولا أحد من عناصر الفيلم تمثيلا أو إخراجا أو إنتاجا يعرف متى دخل الفيلم، حتى الأفلام التى يُدعى إليها فى عروض خاصة ضمن طائفة من النقاد والصحفيين يصر على دخولها مرة ثانية على نفقته، ولهذا كان حراً فى إبداء رأيه حرية مطلقة، ومهما كان رأيه حادا أو قاسيا فإن المنقود يحترمه ويقدره ويتقبله بصدر رحب وعن طيبة خاطر. وهناك طائفة من فنانى السينما كانوا يتمنون أن ينقدهم سامى السلامونى ولو بالهجوم الشرس الذى اشتهر به فى مواجهة الأفلام الهابطة، وكان يقضى معظم نهاره فى محل لاباس فى شارع قصر النيل، حيث يتكأكأ على ترابيزته كل عشاق السينما من المحترفين والجمهور على السواء، لتقام ندوة على درجة كبيرة من الحيوية والصدق والصراحة يديرها سامى بكفاءة هائلة، وبروح إنسانية غاية فى المرح وخفة الظل.

وكان إلى ذلك من أشد الكتاب الساخرين تأثيرا على القارىء، كان فرفورا مثقفا موهوبا، يستقطب النكتة والقفشة حتى على نفسه، وكان يحرر مجلة فكاهية فى مجلة الإذاعة فى رمضان من كل عام تعتبر من أرقى ما يكتب فى الفكاهة العميقة الإيجابية الانتقادية، وربما كان سامى السلامونى – من بين جميع من كتبوا فى النقد السينمائي– هو الوحيد الذى أحبه وعشقه جميع أبناء الحقل السينمائى بجميع طوائفه وفصائله، يحجون إليه فى بيته ومكتبه ومقهاه، فكان – على صغر سنه – كالأب الروحى لجميع شرفاء هذا الحقل من أصحاب المواهب الكبيرة، وكان حلمه أن يخرج للسينما فيلما روائيا كبيرا يضع فيه خبراته ورؤاه المتقدمة التي تعجز عن تجسيدها كلمات النقد، واستعد لذلك بعدة أفلام تسجيلية قصيرة، لكن القدر اختطفه اختطافا فى عملية عبثية خرقا، ليخلف فى نفوسنا جرحاً غائرا هيهات أن يندمل.

خيرى شلبى

● مجلة «الإذاعة والتليفزيون» السبت ٣٠ أغسطس ١٩٩٧

●● أشياء باقية من ميراث ناقد خسرناه :

بدأت قراءة هذه المجموعة من المقالات للزميل العزيز الراحل سامى السلامونى بدراسته حول فيلم « **المومياء** » ..

الاختيار « للمومياء » عشوائى تماما .. أو هو ليس باختيار فى الحقيقة أنها ببساطة **المقالة الأولى حسب وضعها فى « الدوسيه » الذى يضم صور هذه المقالات التى يحويها** الكتاب .

غريبة !! كأنه أراد أن يكثف من جديد مشاعر الحزن على موته ونحن نتذكره بعد سنة من رحيله ، بل وأن يجعل من الموت موضوعا يستحق أن نتأمله من جديد ليس تأملا فلسفيا مطلقا ، وأنما خلال وقائع محددة عبرت لكنها قريبة مازالت ، وقد عشناها جميعا : لقد مات **شادى عبد السلام** مخرج هذا الفيلم فى نفس عمر كاتب المقالة تقريبا ، وكذلك مات **عبد العزيز فهمى** مدير التصوير الذى خلد صوره ، والفيلم نفسه ، كموضوع - يتحدث عن واقعة حدثت عام ١٨٨١ عندما تمكن رجال الآثار من معرفة مكان التوابيت التى تضم موميات الفراعنة - **الاجداد** - وكيف قاموا بنقلها ليلا فى موكب جليل .. يقول سامى : واصطف اهل الوادى كما حدث فى الفيلم وبكت النساء وأطل الحزن من عيون الرجال دون أن يعرف أحد سببا محددا للحزن ، فقد كانوا يحسون بفطرتهم أنهم يودعون عزيزا .. هل هو الارتباط العاطفى المصرى الموروث بقداسة الموتى ؟؟ . هل هى روح التعلق المصرية الموروثة بجثمان الفرعون الميت وهو يعبر النهر إلى شاطىء الابدية الخالد ؟

لقد ظلت ظاهرة حزن أهل الوادى وبكائهم على موكب توابيت الفراعنة إلى الشمال تحير كل علماء الآثار وهى التى أغرتهم جميعا بأن يرددوا القصة فى كتبهم ليجعلها شادى عبدالسلام اساسا لبناء هذا الفيلم .

وفى موقع أخر يقول :

بل لقد حدث شىء غريب عندما مرت التوابيت بجوار معبد (هابو) أثناء التصوير ، بكى أطفال صغار وعندما سألوهم عن السبب جروا ولم يجب أحد لأنهم لم يكونوا يعرفون السبب !!

كل هؤلاء الذين بعثت - إمام ناظرى - مواكب رحيلهم من جديد بينما اقرأ هذه المقالة (الأولى) بقيت منهم أشياء تجدد الحزن عليهم ، ويتراوح حجم الحزن بحجم التأثير الذى تركته هذه الاشياء نفسها فالكاتب الذى يخلط مداد حبره بعرق ودمع ودماء وروح الإنسان ألذى يكتب عنه وله ، والمخرج الفنان الذى يستحضر بوعى شيئا من روح وتاريخ الوطن ومن

ميراث أجداده وتاريخهم البعيد ، والمصور المبدع الذى يجتهد من أجل أن يضاهى الجمال والجلال الذى رآه فى إنجازات هؤلاء الأجداد وما خلفوه من حضارة خالدة ثم قبل هذا وذاك هؤلاء الأجداد أنفسهم الذين خرجت توابيتهم عن باطن الجبل وكأنهم أرادوا وداعا جليلا يليق بهم بدلا من السطو على كنوزهم وتمزيق جثثهم فاستحقوا دموع الأحفاد وأحفاد الأحفاد وهم يمرون وكأنهم ماتوا فى التو ، واستحقوا ، كذلك ، أن نتمثلهم وأن نتأمل معنى الحزن عليهم حتى بعد فوات الالآف من السنين .

هناك سبب دفين يرقد فى عمق الروح هو الذى يجعل الحزن يطل من عيون البشر وهم يراقبون الأشياء الحية التى تبقى بعد رحيل هؤلاء الذين صنعوها ، فالاسهامات التى يضيفها الإنسان أيا كان حجمها ، بهدف حياة أجمل وأرقى وأكثر إنسانية هو الذى يجعل الذكرى عزيزة وواجبة » .

وفى مقالته عن « المومياء » نجد سامى السلامونى رصينا رصانة الموضوع الذى يتناوله ، ونجده حريصا على رصد بعض المصادر التاريخية التى إعتمد عليها شادى لأن التاريخ يفرض نفسه فى موضوع « المومياء » رغم أن بناء الفيلم من وجهة نظر سامى السلامونى « يجرد أحداثه من إطارها التاريخى ، بل ويجردها حتى من الزمان » ، ورغم الاختلاف مع هذا الرأى ، لأن موضوع « المومياء » يصعب تجريده من الإطار التاريخى ولايملك أحد أن يحرره من إطاره الزمنى حتى مبدعه شخصيا ، رغم هذا نجد الناقد هنا يجتهد كل الاجتهاد فى محاولته لتأمل البناء الفنى لعمل يبدو جديداً فى أسلوبه على السينما المصرية على الأقل ، وبالنسبة للمتلقى المصرى ايضا ، وكذلك يجتهد أن يكون وسيطا امينا بين المبدع والمتفرج يسهل عملية التلقى ويطورها ، وهى وظيفة أساسية من وظائف الناقد تتضاعف مسئوليتها فى بلاد مازالت الامية تستشرى فيها بنسبة كبيرة والوسائط الفنية الجماهيرية كالسينما تستطيع أن تقوم بدور لا يستهان به فى نشر الوعى وإشاعة الشعور بالجمال وبوسائل التعبير عنه .

وبالمصادفة البحتة أيضا يعتبر مقال سامى عن « المومياء » هنا فى هذا الكتاب الوحيد تقريبا الذى يخضع لنظرة فاحصة لعناصره الفنية المختلفة ، أو هو دراسة متكاملة تطول عناصر لا تجد « رعاية » نقدية من قبل النقاد السينمائين لأسباب عديدة .. نجده هنا مثلا يتناول الأسلوب الذى اتبعه كمال أبو العلا ـ المونتير المبدع ـ الذى قدم بتوليفه لهذا الفيلم « فتحا » فى مجال التجريب والتوظيف الخاص لهذا العنصر الخلاق حتى يخدم تماما طبيعية

الفيلم ويحقق له الايقاع المطلوب وهو ايقاع « بطيء عموما لايتغير فى بعض المواقف ولا يكسر رغم ذلك خطه الرئيسى ، وهو يصنع بهذا البطء الذى يصل أحيانا إلى حد الملل ماكان يصنعه المونتاج السريع « بالصدمة » من قطع إلى آخر ... إن ايقاع المومياء البطيء يدفع المتفرج ايضا إلى التفكير فى مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ، ولو ليتساءل :

ماذا يريد أن يقول ؟؟

يضيف سامى أن مونتاج الفيلم استغرق من المخرج والمونتير ستة أشهر كاملة حتى يحتفظ بروح البطء لأنها أنسب للتراجيديا ولأن الإيقاع السريع لم يكن ليعطى جو النبل الذى يريدان إضفاءه على الفيلم كله وهنا نلتفت إلى أهمية أن يكون الناقد السينمائى فاهما لتقنية العناصر الفنية المختلفة فى فن مركب وسريع التطور كالسينما ـ وتكشف هذه الدراسة أن الفائدة التى يحققها القارىء من الناقد الدارس هى فائدة مركبة أيضا ، ولم يكن سامى السلامونى مجرد دارس أو مولع بفن السينما وإنما كان مخرجا يمارس عملية صنع الأفلام (أخرج العديد من الأفلام التسجيلية كما نعرف) وقد أمدته الخبرة العملية بقدرة أكبر على سبو أغوار العمل والدخول فيه وتفنيط مفرداته وتقييم تأثير كل منها على حدة أو تأثيرها مجتمعة فى عمل تمارس فيه هذه العناصر وظيفتها على نحو متكامل وكأنها أعضاء داخل وحدة عضوية تتسق عناصرها . وبقدر تمكنه من إحتواء العمل موضوع النقد كانت قدرة العمل الجميل نفسه على إحتواء سامى وبصورة تجعله مستسلما ومسلما وكأنه أمام محراب مقدس .

ومن أعذب مقالات هذا الكتاب مقالته عن فيلم « **بداية ونهاية** » فهنا نشعر بالناقد المتعبد أمام محراب الفن الجميل الأصيل عندما تتوافر بداخله عوامل الاكتمال الفنى الرائع .

و« التعبد » ـ إذا جاز استخدام هذا التعبير دون أن نتهم بالهرطقة ـ يمثل استجابة تلقائية من جانب الناقد المدافع أبدا عن الجمال ، الباحث عن القيمة الموضوعية التى ينطوى عليها العمل الملتزم بالقيم الإنسانية الايجابية التى يتطلع إليهـا ويسعى إلى تحقيقها .

فالفيلم كما يراه وبحق أفضل الترجمات التى قدمتها السينما لأعمال نجيب محفوظ الروائية وهو رأى لا يختلف فيه ناقد داخل مصر أو خارجها .

وفى هذا المقال نفسه تتدفق لغة سامى فى تعبيرات سلسة ومبينة ومشحونة أيضا بالدلالة وهى سمة واضحة فى جل كتاباته تؤكد إمتلاكه لناصية التعبير باللغة العربية التى يكتب بها ، وهى من ناحية أخرى تعتبر إحدى وسائله ككاتب استطاع أن يصل للقارىء أيا كان مستواه . دعنا نقرأ معا هذه العبارة على سبيل المثال وهى من نفس المقال عن « بداية ونهاية » :

« فوسط دموعها الذليلة المنكسرة بعد حياة كاملة من البؤس تنظر نفيسة إلى أخيها حسنين الضابط الجميل الانيق الذى أحبته كثيرا ، وتتقدم خطوات إلى حاجز النهر وفى ثوان لايحسها أحد تغيب فى الأعماق تكفيرا عن إساءتها إلى بدلة الضابط الرسمية .. ويتردد حسنين قليلا بين حزنه على أخته التى احبها وصنع لها مأساتها رغم ذلك ، وبين انانيته وحبه [illegible] ـشخصية والاستمتاع بالمجد الذى سعى كثيرا من أجله » .

[illegible] ـقى فيه من أصل طيب ربته عليه أم مكافحة وعظيمة لن يقوى على مواجهتها بعد

ذلك ، يحسم أمره ويتقدم خطوات نحو النهر ، ويلحق بنفيسة منتحرا ليصيح بعض المارة الذين شهدوا المأساة بعد قليل « لاحول ولاقوة الا بالله » .

لقد كانت العبارة الجذابة والسليمة لغويا من بين الأسلحة التى تحصن بها سامى فى معاركه مع من اشتبك هو معهم أو اشتبكوا معه لسبب أو آخر ، وكانت أيضا من بين وسائل إقناعه كناقد حتى وانت تختلف مع وجهة نظره أو تعارض موقفه وكانت أيضا من بين الأسلحة التى شرعها فى وجه من رفضهم بشدة أو فى الدفاع الذى قد يصل إلى حد الغزل فيمن أحبهم بقوة .. وكانت هذه « الشدة » والصلابة ضد أو مع ، تكشف عن نفسها عندما يتعرض لعمل من الأعمال التى ينفرد ببطولتها نجم يتوسم فيه « العبقرية » وحين يكشف هذا (العبقرى) عن كل ملكاته الفنية فى هذا العمل ...

(راجع مقالته عن عادل إمام فى « اللعب مع الكبار ») .

فى هذه المقالة تبدو اللغة كوسيط أساسى للناقد سلاحا ذى حدين . هنا نستشعر إسرافا ومبالغة ليست محسوبة بدقة ، فاذا نحن استسلمنا لهذه اللغة الجذابة وصدقناها فكيف إذن نقبل حكمه على أداء نجوم آخرين غير بطل الفيلم . لكن يبدو أن فرحة الناقد بنجمه المفضل فى عمل جيد وممتع مثل « اللعب مع الكبار » مناسبة لتشجيعه حتى آخر المدى ، أو دفعه إلى التدقيق فى اختيار الأعمال التى تسند إليه ولتوجيه (عبقريته) التى من الممكن أن تجعل منه ممثلا خطيرا لو أراد .

أنه كناقد بالرغم من هذا لم يتخل فى الحقيقة عن موقفه الأصيل فى الدفاع عن القيم التى يدافع عنها دائما .

ولكنه - هنا - إختار أن يصل إلى هذه الغاية من خلال دفقات جياشة تكشف عنه « كمعجب » يرى فى النموذج الذى يقف وراءه قوة تعبيرية لم تتحقق فى عالم السينما ، سواء المحلية فى مصر أو فى السينما العالمية على امتداد العالم كله (راجع نفس المقالة) .

هذا الحبور الشديد بوجود ممثل كوميدى عبقرى استطاع أن يوظف موهبته النادرة فى عمل جاد ونظيف يقابله جور كبير أيضا على ممثل كوميدى آخر ظهر قبله بنصف قرن هو على الكسار ، ومع أنه يعترف لهذا الأخير بالصمود أمام تيار نجيب الريحانى القوى إلا أننا نراه فى مقاله عن الكسار يعبر عن دهشته الشديدة بينما يطرح على القارىء هذا السؤال :

كيف كان الناس يضحكون على ممثل كهذا ، يصنع أشياء كهذه ؟؟

المدهش أن المقال نفسه يتضمن الإجابة على هذا السؤال وباستفاضة أيضا .

فإذا صدقنا مقولة أن الأسلوب هو الرجل إذن لوجدنا فى أسلوب سامى شحنة كبيرة من سخرية لاذعة ، وشحنة لا تقل عن الأولى من الجسارة جعلت منه ناقدا مثيراً هو نفسه للجدل بل وللصخب فى أحيان كثيرة ، جموحا فى دفاعه وربما قاسيا وحاداً فى هجومه ، لكنه فى كل الأحوال يدرك مايريد إيصاله للقارىء .

ولعل اهم مايشد النظر إليه ويجعل منه ناقداً متميزاً وحاضراً رغم غيابه هو تحليله للعمل الفنى فى إطار العلاقة بينه وبين الحقبة الزمنية التى ظهر فيها وبين ظروف المجتمع الخاصة التى أفرزته ، لا تغيب عن ذهنه الواعى أو الباطن فكرة أن الفيلم ظاهرة ونتاج اجتماعيان ودون أن يغفل أنها كظاهرة تعبر عن نفسها بلغة خاصة ترتبط ، أو عليها أن ترتبط ، بقضايا الواقع الذى أفرزها ، حتى لو اقتصر التزامها على فك حصار الكآبة التى تشيعها مرحلة بعينها .

وفى مقاله عن فيلم « إشاعة حب » للمخرج فطين عبد الوهاب يقول : « حتى حينما يبدو أن الممثلين لا يفعلون أكثر من أن يهرجوا ويهزلوا فيما يهاجمه النقاد ويترفعون عنه فليس هذا إلا تعبيرا عن دافع نفسى واقتصادى وأحيانا سياسى يفرز بطبيعته هذا النوع من الهزل بل أن انتشار كوميديات ما يسمى الآن بأفلام المقاولات التى يسندون بطولتها لممثل كوميدى أو اكثر فليس سوى تعبير عن أزمة حادة ليس لدى المنتجين الذين يغرقون السوق إلا هذه الأفلام لأنهم ليسوا سوى تجار يروجون للسلعة التى يدركون بأنوفهم الخبيرة أن السوق بحاجة إليها فى ظروف معينة وأن لديهم الجمهور الذى يتقبل بالفعل هذه السلعة لأنه يريد أن يضحك على أى شىء وبأى شىء ، فظروف الجميع فى حاجة إلى ذلك .

وفى هذه المقالة نفسها نستشعر الحس الاجتماعى النافذ المعايش لروح الجمهور ، القادر على خلق وعى سليم لدى كل من المستهلك والمنتج فى عملية صنع الأفلام سواء تلك التى نصفها بالجدية والالتزام أو تلك التى نصمها بالضحك على عقول المشاهدين .

إنه وبنفس هذا الحس كان بمقدوره أن يقيس بقدر من الرقة التأثير النفسى لممثل بعينه وأن يمايز بينه وبين آخرين يلعبون نفس الدور .

ففى مجال معالجته للفيلم الكوميدى يؤكد بأن « أكثر مدارس أو أساليب الفيلم الكوميدى تميزا هى التى تنسب لممثل ما فى اختلافه عن الممثل الآخر ، وهذا سليم فعلاً وقياساً عليه يبدو الاختلاف بين كوميديا الكسار وكوميديا الريحانى ، وبالقياس نفسه يمكن القول عن كوميديا النابلسى وإسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ومحمد عوض وصولاً إلى كوميديا عادل إمام وسمير غانم ويونس شلبى » .

ويكشف الكتاب الذى فى أيدينا عن قدرة سامى السلامونى على تلوين لغته باللون المناسب تماما ، وربما كان أستاذنا الجليل أحمد الحضرى موفقا أشد التوفيق فى اختياره لهذه المقالات كى يلفت أنظارنا إلى هذه السمة فى كتاباته ، كيف يكيف أسلوبه حسب طبيعة العمل الذى يتناوله ويلون كلماته باللون الذى يعكس أثر هذا العمل داخل نفسه وأن يصيغ أسلوبه الصياغة المناسبة ومن هنا قد يجد القارىء نفسه غارقا فى الضحك وهو يتابع مقالاً عن فيلم يستفزه (أقرأ مقاله عن « كابوريا ») أو قد يجد الناقد أن القارىء له مشغول باختلافه الجذرى معه فى رأى كتبه لعرض تناوله لفيلم آخر ، ورغم هذا لا تملك إلا أن تقرأه من جديد حتى تتبين مدى صحة اختلافك معه .

فى عرضه لأحداث فيلم « العزيمة » على سبيل المثال نقف مثلا أمام هذه العبارة :

« بينما يعتذر أنور وجدى بأنه أنفق فلوسه فى الكباريه على رحلة صيد « وبنت فرنساوية » فيلكمه حسين صدقى اللكمة الشهيرة وكأنه ينتقم من تلك الطبقة كلها ويترك قصر الباشا غاضبا » .

الفيلم كله وحتى من وجهة نظره نفسه التى يطرحها فى هذا المقال نفسه لا يكشف فى أى موقع منه عن أى عداء يكنه بطله إزاء الباشا أو الطبقة التى ينتمى إليها أنور وجدى برمتها ، على العكس فكما نتذكر جميعا كانت أزمة البطل لا تضيق إلا وتنفرج بفضل « باشا » أو أحد أفراد هذه الطبقة ، والوظيفة الأخيرة التى يختارها ابن الحارة ويسعد بها هى العمل الحر فى مكتب مشترك مع أنور وجدى .. فالموقف « التصالحى » الملفق الذى كرسته السينما المصرية التقليدية يستمر فى هذا الفيلم أيضا الذى نعتبره بداية مشوار المدرسة الواقعية فى السينما المصرية ، فالواقعية هنا ترتبط أساسا بالشكل وليس بالمنظور

الاجتماعي ذي الرؤية الفكرية ..

لكن **أيديولوجية** الناقد هنا هي التي توجهه في الحقيقة فهذه الكلمة الشهيرة هو الذي، يوجهها نفسه إلى الطبقة التي يرفضها وليس البطل أو على الأقل التي يرفض التصالح معها من نفس المنطلق الذي روجت له السينما ، وهذه الأيديولوجية تجد منطلقا لها في تناوله أيضا لفيلم « **الجوع** » لعلي بدر خان ومن قبله « **الأرض** » ليوسف شاهين ، بل أنها تظلل بالفعل كل كتاباته ، فالناقد الملتزم فكريا واجتماعيا تجده في كل الأحيان يعبر عن نسق القيم التي يؤمن بها ، ولا يملك إلا أن يكون منحازاً إزاء الطبقة التي اختار أن ينتمي إليها اجتماعيا ونفسيا ويدافع عن مصالحها رغم وعيه بعيوبها أو تصديه لهذه العيوب .

وبالرغم من نوازع سامي ومزاجه التي تلمحه في كتابات له كثيرة بعيدة عن النقد إلا أنه يظل في جوهره الحقيقي جاداً حتى في أكثر حالاته تفكها وتهكما ، والجدية التي أعنيها تتحدد بوضوح من علاقته بالأعمال الفنية التي يتناولها ، هنا نجده ناقداً لا يسوق قلمه إلا ليعبر به عن ما يفرضه عليه العمل الفني ذاته ، ولا تحكمه إلا معاييره هو الخاصة التي يزن بها هذه الأعمال ونادراً ما تجده منحازاً إنحيازاً غير موضوعي في كتاباته النقدية بصفة أساسية .

في معرض حديثه هنا في هذا الكتاب عن المخرج **توجو مزراحي** الذي يعتبره « اسم من أهم الأسماء في بدايات النضج السينمائي » نجده مثلا لا يذكر - عن عمد - في تقديري حقيقة أنه مخرج يهودي ربما حتى لا يهتم بالتعقيب ، مع أن معرفة هذه المعلومة تبدو بالنسبة لي ضرورية لفهم أشياء كثيرة ولأنها تلقي الضوء بصورة أفضل على ارتباطه الوثيق بليلى مراد في باكورة مشوارها الفني وتجعلنا نحن النقاد نفهم بشكل أعمق العديد من الإشارات البصرية والموضوعية في موضوعات أفلامه وشخصياته ، وهذا لا ينفي إقرارنا بالمكسب الكبير الذي حققته السينما المصرية من خلال إسهاماته ، كذلك تلقي هذه الحقيقة الضوء على مسألة خروجه من مصر عام ١٩٤٦ وبطريقة غامضة ، أو بتعبير سامي « ينسحب تماما من الحياة السينمائية في مصر بسبب غامض لأنه لا يمكن أن يكون قد فقد القدرة على العمل وهو لم يتخط الاربعين إلا قليلاً ... » .

لكن توجد اعتبارات أحيانا تولدها الحساسية في ظروف مرحلة بعينها يكتب فيها الناقد أو قد تفرض طبيعة توجهات منبر معين يطل منه على قرائه قدراً من التحفظ ، وكما تكشف هذه المقالات المنابر التي كتب فيها سامي ، ولحسن حظه وحظنا انها أفسحت له المجال لكتابة مستريحة تتيح لنا معرفة موقفه النقدي والتدليل عليه ، وتنوعت أيضا زاوية التناول وطبيعة الموضوعات التي تصدى لها ، فبعض هذه المقالات أقرب إلى ما نسميه بالبروفيل ، أي لمحة مختصرة عن مسيرة فنان ، مثل مقاله عن **اسمهان وفريد الأطرش** .. الذي يعبر فيه عن إعجابه الشديد بأسمهان ووجهها الذي يراه « مثاليا للسينما استطاع أن يفرض وجوده بقوة حضور ساحرة على الشاشة ... » .

وفي بعض هذه المقالات يرصد الملامح الخاصة بسينما فنان مثل **يوسف وهبي** يرى « أن أفلامه هي التي وضعت تقاليد السينما المصرية وحتى مفرداتها التي مازالت سائدة حتى الآن ... » وهو رأي يحتاج إلى نظرة مدققه ومتأنية للإنتاج السينمائي المصري ككل حتى نحدد الخطوط التي امتدت من البداية حتى النهاية على المستوى الفني والموضوعي وأيضا على مستوى أسلوب التناول ...

لكنه أيا كانت نسبة الدقة فى هذا الحكم وأيا كان حجم اقترابنا أو بعدنا عما يراه الزميل العزيز - رحمه الله - فى هذا الرصد السريع ، إلا أن هناك إتفاق قد يصل إلى حد التطابق فى أن هذه المقالات التى بين أيدينا إنما تضع قارئها أمام نافذة يطل منها على علامات طريق ومحطات رئيسية فى مسيرة السينما فى بلادنا وبنظرة كلية سنجد أننا فى حضرة رأى جاد وله اعتباره عن أقطاب السينما الوطنية ، وسنجد هؤلاء الأقطاب ممثلين بأحسن أعمالهم أو بأكثر هذه الأعمال إيضاحا وتبيانا لأسلوب سينماهم : **محمد كريم** و« **يحيا الحب** » ، **كمال سليم** و« **العزيمة** » ، **صلاح ابو سيف** و« **بداية ونهاية** » ، **عاطف سالم** و« **الحفيد** » ، **يوسف شاهين** و« **الأرض** » ، **كمال الشيخ** و« **لن اعترف** » .. إلخ .. إلخ .

وسيجد قارىء هذا الكتاب أيضا خريطة صغيرة محددة المعالم لتضاريس السينما المصرية الحديثة مع أبرز ملامحها ومواقع الخصوبة والملوحة فى مسيرتها بدءا من **محمد عبد العزيز** وفيلمه « **انتبهوا أيها السادة** » الذى يدق الناقوس محذرا ومنبها لخطورة التحريف والخلل الذى أصاب القيم الاجتماعية والأخلاقية ، هذا الخلل الذى دفع بالزبال إلى مكانة أعلى من أستاذ الجامعة وذلك فى مرحلة الانفتاح الاقتصادى ثم مرورا **بعاطف الطيب** وفيلمه « **سواق الأتوبيس** » الذى يمضى خطوة أعمق فى مجال استبصار تأثير هذه المرحلة ذاتها على أبناء الطبقة المتوسطة وما أصاب منظومة القيم الجميلة التى كانت تسودها من تشوهات وقبح ليس فقط على المستوى الاجتماعى والاقتصادى وإنما وبصوره أوضح على المستوى الأخلاقى والنفسى .

وعلى عبد الخالق وفيلمه « **العار** » الذى يطرح لأول مرة مناقشة جدلية مثيرة لشخصية تاجر المخدرات والمفهوم الشعبى لها ومن منظور اجتماعى ودينى خطير ويقدم « نموذجا فى شخصية عبد البديع العربى من أقوى النماذج فى السينما المصرية كلها وأكثرها جرأة وعمقا » .

ثم فيلم « **الجوع** » **لعلى بدر خان** الذى يجسد حالة خاصة لمخرج يسعى إلى فرض مايريده حتى لو كان يسبح ضد تيار السينما التجارية السوقية ، ومن خلال تقديم عمل استهلكه مخرجو هذه السينما ، ونعنى رواية « الحرافيش » ومعالجته لها من خلال منظوره هو الشخصى ومن خلال « رؤية جديدة ومستقلة تنتمى لعلى بدر خان أكثر مما تنتمى لنجيب محفوظ » .

ثم **محمد خان** وفيلمه الجميل « **زوجة رجل مهم** » الذى يدور بتعبير سامى السلامونى فى نفس المنطقة التى دار حولها فيلم آخر ظهر فى نفس الوقت هو « **ضربة معلم** » وهى الدائرة التى يصبح مركزها رجل البوليس ... » .

ثم **خيرى بشارة** وفيلمه « **كابوريا** » الذى لا يمثل فى الحقيقة أفضل ما انجزه مخرجه صاحب « **الطوق والأسورة** » و« **العوامة ٧٠** » .. إلخ .. ثم انتهاء **بشريف عرفة** و« **اللعب مع الكبار** » .

فى هذه الخريطة المركزة لا يلقى الناقد الضوء على مخرجى السينما الحديثة فحسب وإنما نجومها وكتابها ومصوريها وصناع ديكورها ولو أن الكتاب إتسع لمزيد من مقالاته إذن لأفسح المجال لصورة أشمل وأكثر إيضاحا - ليس فقط - للإنتاج السينمائى وإنما لملامح اجتماعية ونفسية وسياسية بارزة لحقب زمنية عاصرناها وعشناها .

عموماً هناك ملامح ثابتة وقوية تشير إليها هذه المقالات لعل أهمها :

الحضور القوى والأكيد للوعى الاجتماعى والسياسى الذى يميز الكاتب الذى يتعرض لفن ترفيهى فى الأساس .

تميز الناقد بالثقافة والدراسة وإصراره على دور إيجابى اجتماعى يلعبه من خلال الممارسة النقدية للأعمال الفنية ..

حضور قوى وأكيد لأسلوب تعبيرى لغوى ساخر وخفيف دون المساس بالجدية المطلوبة ، الشىء الذى يجعل مقالاته قادرة على الترفيه والتسلية ناهيك عن إشاعة روح الجمال والإحساس به وهى صفات مشتركة بين كتاباته للسينما ، وبين السينما الجميلة التى أحبها ودافع عنها .

أخيراً .. وبرضانا .. أورغماً عنا .. علينا أن نعترف هنا بأننا أمام ناقد متفرد ، ولن أقول « عبقرياً » رغم استخدامه هو المسرف أحياناً لهذه الصفة ، علماً بأنه لا يختلف أبداً من حيث القيمة والجدية عن أى إنسان فنان أغدق عليه هو وبكرم شديد هذه الصفة « العبقرية » .

خيرية البشلاوى

مقالات عام : ١٩٦٩

«ميرامار» .. بعد هدوء الضجة !

لا يمكن الحديث عن «ميرامار» دون ربطه بالاتجاه الأخير لكمال الشيخ للارتباط أكثر بقضايانا الملحة.. ومن أفلام الاثارة البوليسية المحبوكة التى استهوته فى مرحلة من مراحل تطوره الفنى الى تقديم أعمال نجيب محفوظ و «غروب وشروق» لجمال حماد و«بئر الحرمان» لاحسان عبد القدوس يبدو أن كمال الشيخ يريد بالفعل أن يغير طريقه القديم ويوظف موهبته الناضجة فى أعمال أكثر مصرية.. وربما أكثر عمقا ..

ومن بين كل سيل الأفلام المصرية التى تخرج كل عام فان أفلام كمال الشيخ بالتحديد تمثل بالاضافة الى أفلام أسماء قليلة جدا أخرى من مخرجينا.. وجها آخر مختلفا للسينما المصرية .. وهو وجه لا يمكن أن نسرف فى التفاؤل فنعتبره وجها مشرقا .. وانما يمكن أن نعتبره بلا تجاوز «وجها غير مخجل».. أى أننا يمكن أن نعرض هذه الأفلام على العالم دون أن نحس بالخجل .. ولكن تبقى علاقة هذه الأفلام بالمستويات التى حققتها السينما العالمية الآن .. موضوعا آخر تماما.. من الظلم لهم ولنا أن نفكر فيه الآن ونحن نتلهف فقط على فيلم مصرى نظيف ! .

وهذا بالضبط ما يحققه كمال الشيخ فى «ميرامار» : الفيلم المصرى النظيف.. الذى يصبح عجبا وسط ركام الأفلام الهابطة التى تعالج موضوعات خرافية بالنسبة لواقعنا الحى.. وبمستوى حرفى لا يمت للسينما بصلة ..

ولا يصبح غريبا أن يحقق «ميرامار» نجاحا جماهيريا كبيرا .. بكل ما يملك من امكانيات النص الأدبى الممتاز .. ثم مجموعة الأسماء الكبيرة التى حشدها.. ثم بأسلوب السيناريو والإخراج النظيفين كما قلت .. والذى يحس إزاءه المتفرج العادى أو حتى المثقف بأنه يتلقى عملا فنيا بالفعل لا يصدم ذوقه .. ثم هو عمل مصرى فى المحل الأول .. يعالج موضوعا مصريا راهنا وشخصيات مصرية حقيقية تعيش بيننا اليوم وتناقش قضايا هى فى النهاية قضايانا التى نناقشها فى بيوتنا.. وهانحن لأول مرة .. نراها تناقش على الشاشة .

وهذه فى تصورى هى القيمة الحقيقية الأولى لفيلم «ميرامار» الذى لقى تجاوبا شديدا من قطاعات مختلفة من الجمهور لأنه قدم لهم لأول مرة شيئاً مصريا واقعياً ومعاصرا جدا .. وشديد

اللصوق بظروفنا نحن .. وهو يقدمه بصراحة قد لا تكون مـألوفة لمتفرج الفيلم المصرى.. وهذا سر التعاطف الشديد مع شخصية يوسف وهبى مثلاً.. الذى بالغ البعض فاعتبروه «لورنس أوليفيه العرب».. ورغم أن يوسف وهبى أدى دوره باقتدار كبير بالفعل إلا أننا لابد أن نتساءل : ماذا لو جردنا يوسف وهبى من الحوار الذى كان يجىء على لسانه ، بل ماذا لو جردنا الفيلم من تعليقات يوسف وهبى بالذات .. ؟ كم كان سيبقى لدور يوسف وهبى .. وللفيلم كله .. من قيمة .. ؟

إن النظرة النقدية المجردة تكشف عندئذ عن فيلم أقل عمقا وادراكا بكثير لازمة زهرة من رواية نجيب محفوظ .. وعن لغة سينمائية محدودة للغاية فى حركة رتيبة مكررة وكمية كلام لا حد لها وجو أقرب الى المسرح وحجم واحد للقطات الفيلم كلها هو الحجم المتوسط وبحركة كاميرا شبه منعدمة ليس بحكم المكان المحدود .. بل بحكم نقص «كمية» السينما فى الفيلم .. اعتمادا على كمية الكلام .. والضحك أيضا.. !

● نشرة « نادى السينما » الموسم الثالث ٦٩/١٩٧٠ العدد (٥) ١٩٦٩/١١/٢٦

المكامير مأساة فيلم من بلدنا

لا يدرى أحد ما الذى يمكن أن يفعله أشد أعداء القطاع العام السينمائى ضراوة لكى يخربوا أفلامه .. أكثر مما يفعله جهابذة موظفى المكاتب المنتشرين فى أكثر من مبنى لا ليصنعوا شيئاً على الاطلاق أكثر من أن يصلوا الى حلول غبية لمشاكل السينما المصرية المحتضرة .. بأن يضيفوا اليها مشاكل جديدة تقرب لحظة الوفاة النهائية .

فبالاضافة إلى المشكلات التقليدية للسينما المصرية من نقص فى الفكر وتخلف فى التكنيك.. أضاف الجهاز البيروقراطى الذى يدير العملية السينمائية.. مشاكل التوزيع والتسويق والاعلان وسوء كل ما يفعله موظفو القطاع بأفلام القطاع العام ولصالح القطاع الخاص فيما يبدو !

ولا أحد يمكن أن يفهم أن يعرض جهابذة المؤسسة فيلمين متشابهين من حيث الموضوع والجو والشخصيات مثل «يوميات نائب فى الأرياف».. و «حكاية من بلدنا» فى نفس الوقت وأن تكون حفلة افتتاحهما فى نفس الليلة ؟

ولا أحد يمكن أن يفهم أن تظل السينما المصرية تتجاهل الريف المصرى تماما ثم تتذكره فجأة وكأنه اكتشاف لتغرق السوق بثلاثة أفلام عن الريف فى شهر واحد؟

ولا أحد يدرى بأى منطق فكرى أو تجارى أو دعائى .. يمكن أن نعرض بعده «يوميات نائب فى الأرياف» بكل امكانياته المادية والفنية.. ثم نعرض «حكاية من بلدنا» بكل تواضعه وفقره فى الامكانيات والمواهب .. رغم تشابه الموضوعين الى حد كبير.. ألم تكن ذرة ذكاء واحدة تكفى لكى تعرض الفيلم الثانى أولا لكى لا يجهض ويموت دون أن يحس به أحد .. بعد أن يكون الفيلم الأول الكبير قد امتص السوق واهتمامات الناس؟

من الذى يفكر .. ومن الذى يخطط ؟ وأليس موزعو علب الأحذية أكثر خبرة بتوزيع أفلامنا من عباقرة المكاتب المنتشرين كالنمل فى عمارات القاهرة ؟

حكاية فيلم من بلدنا

والواقع أن مأساة «حكاية من بلدنا» تبدأ حتى قبل أن يصبح فيلما قابلا للتوزيع.. فهو يبدو ابنا

غير شرعى اشترك الجميع فى وضع بذرته.. ولكن لا يريد أحد أن يستقبله حينما يخرج إلى الدنيا..

فربما كان مجيد طوبيا اسما صعبا على أذن المؤسسة.. لأنه بالتأكيد شاب جديد ويحمل فكرا جديدا وغريباً بالضرورة على السينما المصرية ومزاجها التقليدى وقوالبها المحفوظة من ألف سنة والتى يمكن أن تدر نقوداً.. رغم أنها فقدت أخيراً حتى هذه الميزة .

وربما تورطت المؤسسة من البداية فقبلت أن تسمح للدم الجديد بأن يتسلل إلى ذهن الفيلم المصرى ليغير ملامحه.. أو أن يكون اعطاء الفرصة لمجيد طوبيا وزملائه من جيل الشبان مجرد مناورة سياسية لابتلاعهم واجهاض مواهبهم قبل أن تستشرى وتشكل خطرا على الاخطبوط التقليدى للسينما القديمة التى أصبحت مهمة افساد ذوق جمهورنا حكرا عليها ..

ولا يملك جيل السينمائيين الجدد حيال مؤامرة الابتلاع هذه إلا أن ينزلقوا اليها .. لأنهم لا يملكون من ناحية خبرة الغابة التى يتعاملون معها ولا أخلاقياتها.. ولأنهم أولا وأخيراً لابد أن يعملوا ..

ويسقط الشاب الجديد فى الشرك المنصوب له .. ويترك عمله فى الأيدى القديمة الخبيرة المدربة ويتفرج يومين على التصوير .. ويقف فى البلاتوه مزهوا فى البداية بكلماته تتحول الى صورة والى حركة حية.. ويبتسم له الدهاقنة العظام ويربتون على كتفه فى عطف أبوى وأستاذية رائعة التواضع.. ويخرج العمل فى النهاية مسخا شائها لا علاقة له بالجديد ولا بالقديم .. وأن كان يؤخذ بالتأكيد قرينة على فشل أكذوبة الجديد.. وتدق المزيكة للاسطوات القدامى !

مخرج قديم .. لماذا ؟

وبالنسبة «لحكاية من بلدنا» فان السيناريو الذى أعده مجيد طوبيا عن القصة التى كتبها هو أيضا .. يعطى امكانيات جيدة لصنع دراما مصرية حقيقية خصبة.. ثم امكانيات عمل سينمائى ممتاز لو تولته أيد واعية فكريا وتملك قدرات سينمائية أيضا.. ثم لو منحت له الامكانيات المادية والبشرية التى تحشد لأعمال أخرى.. لمجرد أنها مرتبطة بأسماء أخرى.

إن مجيد طوبيا يعالج خطا دراميا ممتازا .. كان أساسا لكثير من أعظم الأعمال الفنية على مدى تاريخ الفن كله .. وهو صراع المجموع الذى لا يملك شيئا ضد الفرد الذى يريد أن يملك كل شىء ولو بجوع الآخرين ..

ويتناول مجيد طوبيا فى «المكامير» زاوية مصرية تماما من زوايا هذا الصراع المادى الأدبى الذى يصنع حركة التاريخ اقتصاديا واجتماعيا .. فالاحتكار هنا واقع على غذاء أساسى للشعب .. ويتميز عن كل صور الاحتكار الأخرى فى بلادنا بوقوعه فى قرية برهيم بريف المنوفية.. – التى تصبح رمزا لأى احتكار آخر لأى أداة من أدوات الانتاج وفى أى مكان – حيث يحتكر العمدة تخزين الفول فى مكامير الفلاحين .. وبالأسعار التى يفرضها هو على الطرفين .. وبالرضوخ

الغريزى فى أعماق البعض .. يستسلمون لاحتكار العمدة ولا يحاولون ببساطة أن يديروا مكاميرهم بأنفسهم .. وتحاول بعض العناصر الايجابية فى القرية الوقوف فى وجه العمدة .. عبده الفلاح الثورى الذى يحاول ايقاظ ضمير القرية الراكد الذى يطوف طرقاتها محاولا تحريك رماد يبدو مطفأ تماما.

– آه يا بلد .. كمروا الفول كمروا .. المكامير بتكسب دهب تحتيكم .. بس يا خسارة مش ليكو .. الفراخ بتبيض عشان غيرها يأكل عجة !

ويضع مجيد طوبيا المغزى الاقتصادى لعملية الاستغلال فى جملة واحدة بسيطة على لسان عبده :

– الأرض أرض الفلاحين والمكامير فى قلبها .. طيب ما تأجروها منكو للتاجر على طول .. الا لازم العمدة فى الوسط ؟!

وهناك ممدوح طالب الجامعة الثورى الذى يقضى أجازته فى القرية ويحاول أن يصنع شيئا هو الآخر .. ولكنه يصدم بأن أباه الشنوان المدرس الالزامى المحال للمعاش .. يعمل الآن خطيبا فى المسجد وبوق دعاية للعمدة وللعملية الاحتكارية كلها مقابل زكايب الفول التى تدخل بيته رشوة من العمدة .

أما مرسى الفلاح السلبى فهو يرفض الاحتكار ولكنه يكتفى بالفرجة على صراع الفلاحين وينتظر أن يقوده أحد الى ما يمكن عمله.. وعندما يبدأ الحركة بالفعل يسقط قتيلا برصاص العمدة لتصبح أرملته زينب أكثر عناصر الحركة من بعده .

وينتهى الفيلم بالنهاية الوحيدة لأى صراع كهذا .. فلا حل إلا أن يتولى الناس زمام أمورهم بأنفسهم ويستردوا ملكياتهم .. وهذا وحده يكفى لينتهى العمدة وأى عمدة حتى لو لم يمت جسديا كما رأينا فى الفيلم ..

ماذا فى الفيلم ؟

ان الفيلم غنى اذن من حيث امكانياته الدرامية ومن حيث خصوبة وعمق شخصياته .. ولقد كان ممكنا تنفيذ السيناريو الذى كتبه مجيد طوبيا تنفيذا خلاقا محكما يعطى الفيلم شكلا نهائيا جيدا.. لأن أى سيناريو فى العالم يمكن أن يجهض بالتنفيذ الردىء .. ولقد كان واضحا فى «حكاية من بلدنا» مدى رداءة التنفيذ وتخلفه وبدائية اللغة التى استخدمها الاخراج لترجمة السطور المكتوبة الى صور .. وكان الجمود والرتابة وفقر الحركة والمناظر واضحا فى كل لقطة.. فالصراع الأساسى نفسه حول المكامير كان باهتا .. وحركة الفلاحين باهتة.. وسيطرة المخرج على أبطاله كانت معدومة .. بحيث كانوا يتحركون «بدون نفس» بينما فقدت الكاميرا قدرتها على الحركة فوقفت فى مكانها ليتحرك من حولها الآخرون .. لقد انعدمت الصياغة السينمائية تماما

لهذا السيناريو ..

ولقد كان من حق المخرج أن يضيف الى سيناريو مجيد طوبيا ليبدد بعض ما كان يشوبه بالفعل من جمود.. وليعطى الأحداث حركة وحيوية أكثر .. ولكن الذى فعله أنه على العكس لم يضف شيئاً إلا مزيدا من الجمود والرتابة .. بل أنه حذف كثيرا مما وضعه كاتب السيناريو نفسه.. وسمح لنفسه بأن يتجاهل كثيرا من رموزه ودلالاته المهمة لتوضيح خط القصة العام .

أن عناوين الفيلم نفسها كما كتبها السيناريو كانت تنزل على مشاهد توضح أهمية الفول كغذاء رئيسى.. مما يوضح بعد ذلك خطورة احتكاره ولكن المخرج ألغى هذه المشاهد .. وشخصية ممدوح طالب الجامعة الذى يعتبر أكثر عناصر الفيلم وعيا .. رسمها السيناريو شخصية مرحة بقدر ما هى واعية .. ولكن المخرج أبى الا أن يقدم النموذج التقليدى للثورى المتجهم الذى يخطب طول الوقت ولا يبتسم أبدا.. كما تقدمه السينما المصرية دائما.

وألغى المخرج «فوتو منتاج» لعملية تكمير الفول بعرض مراحلها كلها من البداية .. رغم أنه رأها على الطبيعة فى برهيم الحقيقية .. ورغم أنها لم تكن تكلفه أكثر من تسجيلها بالكاميرا كما يحدث فى الواقع .. ورغم دلالتها الحيوية لسياق الفيلم ..

وهناك التنفيذ الشديد الفتور لمشهد الاعتداء بالضرب على شكرى سرحان بطريقة مضحكة.. بل مشهد موته نفسه.. ولقد كانت شخصية شكرى سرحان كلها أكثر شخصيات الفيلم تسطيحا وهزالا .. وكان بطريقة أردأها تمثيلا أيضا. ولا أدرى اذا كان المخرج قد غامر باعطاء البطولة النسائية لوجه جديد.. فلماذا أصر على شكرى سرحان لهذا الدور الهزيل بالذات .. ولماذا لم يعط فرصة لاسم جديد آخر .. مع أن أى وجه جديد لم يكن ليمثل أسوأ من ذلك ولا أكثر برودا وتكلفا!

وإذا كان عظيما أن نعطى فرصا لوجوه جديدة .. أليس من الحرام أن نخنقها فى بدايات سيئة كهذه يمكن أن تحطم مستقبلها كله ؟

أن ناهد جبر وجه مصرى حقيقى وتملك موهبة لا شك فيها وقدرة على التعبير أكبر مما أعطته فى هذا الفيلم .. ولكن وقوع هذه المواهب الجديدة فى أدوار هزيلة كهذه قد لا تخدم هذه الوجوه بقدر ما تقتلها أما أن يكون هدف المؤسسة هو استغلال هذه الوجوه الجديدة لأنها أرخص .. فان هذا يصبح مخططا خبيثا بالفعل لاحتكار «مكامير» أخرى بشرية هذه المرة !

● جريدة « المساء » ١٩٦٩/٣/١٦

« يوميات نائب فى الأرياف »
بين السينما والنوايا الطيبة

لا تكمن محنة السينما المصرية الحقيقية فى أن جهازها القديم يصنع أفلاما سيئة، وانما فى أن جهازها الجديد نفسه يصنع أفلاما أسوأ .. وهذه كارثة تعنى أنه حتى الجيل الاوسط من مخرجينا قد خذلنا هو الآخر، ولم يبق الا انتظار جيل السنوات القادمة الذى لم يتكون بعد .. وان كان لابد أن بذرته توضع الآن .. فالمستقبل إذاً مشرق بالضرورة .

وحين يصنع جهاز السينما المصرية الجديد أفلاما أسوأ مما يصنعه جهازها القديم، فان هذا لا يمكن أن يعنى بحال من الأحوال أن «شىء من الخوف» لحسين كمال أسوأ من «الشجعان الثلاثة» لحسام الدين مصطفى، ولا أن «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق صالح أسوأ من «صراع المحترفين» لحسن الصيفى .. وانما يصبح لهذا التعبير معنى واحد محدد، هو أن فيلمى حسين كمال وتوفيق صالح أسوأ بالفعل من فيلمى حسام مصطفى وحسن الصيفى .. من حيث المقارنة الدقيقة المنصفة بين ثقافة ومستوى وامكانيات المخرجين الأولين وقدراتهما الفكرية والعملية، وما تنتظره منهما السينما المصرية بالفعل، وهو ما لا يملكه ولا يدعيه على الأقل المخرجان الأخيران !

واذا كان النقد المقارن أقسى وأكثر علمية من أن ينطبق على السينما المصرية فى احتضارها الراهن، فأننا نعدل بسرعة عن منهج المقارنة هذا - حتى بين فيلمين مصريين - ونحاول أن نناقش كل فيلم مصرى على حدة .. وكعالم قائم بذاته معزول تماما عن معركة السينما فى العالم كله ، بل وفى مصر نفسها، واذا كان هذا منهجا نقديا ضد العلم .. وضد السينما أيضا !

ومن خلال فيلم توفيق صالح الأخير «يوميات نائب فى الأرياف» يصبح لابد من اعادة النظر فى حقيقة قدرات توفيق صالح كلها كفنان سينما ... لا سيما بعد أن تكررت فى هذا الفيلم نفس ملامح فيلمه السابق «المتمردون»، بحيث لا تصبح مجرد عيوب أو أخطاء حدثت بالصدفة كما يحدث لأى مخرج كبير فى العالم .. وانما تصبح طابعا مميزا لتوفيق صالح، أو أسلوب عمل، أو مقياسا دقيقا لقدراته الحقيقية.

وأن تكون هذه هى قدرات توفيق صالح الحقيقية كما تبدو من فيلمين متتالين.. فانها تصبح كارثة حقيقية بالفعل أن ينتهى بهذه السرعة حلم من أحلامنا بسينما مصرية جديدة.. فتوفيق صالح واحد من أحلامنا هذه.. ومن أفضل شبان السينما الجديدة وأكثرهم وعيا وجدية، لا أظننى من البداية فى حاجة لأن أعلن تعاطفى الفكرى الكامل مع توفيق صالح كقيمة مصرية جديدة، ليس فنيا فقط، بل وسياسيا أيضا وأولا، وأنه لمن المؤسف أن يجد الناقد الشريف نفسه يقف فى صف واحد مع حملة أقلام مرتزقة يقفون فى وجه الجديد وتحركهم أكثر من ريح مسمومة..

ولكن ماذا نفعل اذا كان هذا الجديد نفسه لا يصنع شيئاً يجعلنا نتحمس من أجله ونداقع عنه فى وجه كل مؤامرة الفكر الرجعى.. بل أنه على العكس يمنح الفرصة للسماسرة القديمة ليعلنوا سقوطه حتى قبل أن يبدأ ؟؟

وبالنسبة لتوفيق صالح بالذات .. فقد تتضمن أفلامه فكرا جيدا... ونوايا طيبة، ومنهجا نظيفا فى العمل .. *ولكنها بالتأكيد لا تتضمن كثيرا من السينما..*

ولست أريد أن أعود هنا لامضغ المشكلة الخرافية القديمة عن الشكل والمضمون، ولكنى أريد فقط أن أعود فأؤكد أنه فى السينما بالذات، يمكن أن تسقط أشرف الأفكار والنوايا الطيبة تحت وطأة التنفيذ السيىء.. لأن السينما وسيلة تعبير جمالية أساسا، ولابد أن تحمل الى جانب قيمها الفكرية، قيما أخرى تشكيلية وبصرية، وهى من هنا لا يمكن أن تنفذ الى ذهن المتفرج إلا من خلال بصره.. وهذه بديهية بسيطة جدا لا يدركها كثير من أصحاب النوايا الطيبة من السينمائيين الذين يبذلون مجهودا كبيرا لكى يقولوا بالسينما أشياء عظيمة، ولكن تسقط أفلامهم لأنها تعجز عن الوصول الى جمهورهم، ولو أنهم بدلا من أن يضربوا كفا بكف بعد ذلك، حاولوا أن يدركوا أن السينما علم قائم بذاته منفصلا عن علم السياسة والأخلاق، فربما صنعوا فيما بعد أفلاما جيدة، لأن الفيلم ببساطة لا يمكن أن يتحدث عن السياسة والأخلاق إلا إذا تحدث أولا عن السينما، وللسينما لغتها وجمالياتها الخاصة التى يجيد أصحاب النوايا الشريرة استخدامها .. فلماذا يعجز عن ذلك أصحاب النوايا الطيبة ؟!

ليس فى الكتاب

وفى «يوميات نائب فى الأرياف» نحس بأن كل نوايا «التوفيقين» الطيبة – توفيق الحكيم وتوفيق صالح ! – قد أجهضت بالفعل فى عمل ركيك تماما وشديد الرتابة والضحالة، عمل يبدو فى أحسن حالاته فيلما تعليميا يحدثنا بأستاذية مباشرة عن مساوئ الريف المصرى قبل الثورة، وعن خطأ تطبيق نصوص القانون دون روحه.. وتغليب سلطة الأمن على العدالة.. واستبداد الجهاز الادارى واستغلاله لبؤس الفلاحين وجهلهم، ومحنة الديمقراطية القديمة وعديد من القضايا الأساسية الخطيرة فى ريفنا، والتى عالجها توفيق الحكيم فى كتابة أفضل وأجمل ألف

مرة مما عالجها فيلم يملك كل امكانيات سينما أواخر الستينيات، فاذا كانت مهمة السينما الأساسية هى «اعادة الرؤية» واثراء وتجميل وتكثيف العمل الأدبى .. فان أكبر جناية على هذا العمل الأدبى أن تجىء السينما فتقتله وتسلبه جماله وحيويته، والغريب أننى منذ أن رأيت فيلم «يوميات نائب فى الأرياف»، ما زال هذا اللغز يحيرنى : وهو كيف كانت سطور هذا الكتاب العظيم عندما قرأته فى المدرسة الثانوية، أكثر حركة وحيوية ونبضا بالجمال، بل وأكثر ثورية حتى فى ذلك الوقت المبكر البعيد، من هذا الفيلم السينمائى عن العمل نفسه، الذى شاهدته فى الاسبوع الماضى فقط ؟!

السبب للوهلة الأولى هو الجمود الشديد الذى ساد الفيلم، فى الحركة الرتيبة المتكلفة، وبطء الايقاع الذى لابد أن يصبح حجة متعمدة «لكى يساير بطء ايقاع الحياة فى القرية كما لابد سيقال!!»، ثم هذا الاحساس العجيب بأن ما نراه ليس حقيقيا، لا القرية ولا الفلاحون ولا القضية نفسها، مع أن الأحداث تدور فى جو ريفى تماما وبأزياء ريفية، ولكن هناك شيئاً آخر غير الأزياء والديكور ينقص هذا الفيلم .. هو الاحساس «بالواقع» نفسه.. وهذا شىء ليس فى الكتب !

البحث عن سيناريو

ولقد كان مثيرا للدهشة بالفعل أن يتنازع الفريد فرج وتوفيق صالح على «شرف» كتابة سيناريو هذا الفيلم ألى حد الاحتكام للقضاء.. فليس هناك مبرر لأن يتنازع فنانان كبيران مثلهما على ملكية سيناريو غير موجود أصلا .. فأنا أجزم بأن فيلم «يوميات نائب فى الأرياف» لم يمر مطلقا بمرحلة كتابة السيناريو .. وانما وضعت صفحات توفيق الحكيم أمام الكاميرا رأسا فى ترجمة حرفية لصوره وحتى كلمات حواره التى رسمها فى الكتاب ببراعة، ولم يضف عليها لا الفريد فرج ولا توفيق صالح شيئاً..

وحتى على افتراض أن هذا الذى فعلاه بالكتاب يمكن أن يكون «سيناريو» بالمفهوم الفنى المحدد لهذه الكلمة، ولمجرد أنهما قاما بتقطيع الكتاب الى صور وحوار، فان على كليهما فى الواقع أن يتنصل من مسئولية ارتكاب هذا العمل بالشكل الذى رأيناه على الشاشة ، وأن يحاول كلاهما أن يتنازل عن أجره للآخر مقابل أن يتحمل مسئولية كتابة السيناريو بمفرده !

واذا كان الفريد فرج كاتبا مسرحيا جيدا فان هذا لا يكفى ليصبح كاتبا سينمائيا جيدا، فهذان شيئان مختلفان تماما، وقلائل فى العالم كله هم الذين استطاعوا أن يصنعوا الشيئين معا، وإذا كان هذا هو مفهوم الفريد فرج عن الكتابة للسينما فان عليه أن يعود فورا الى المسرح .. من أجل مستقبل المسرح نفسه.. والسينما أيضا !

والغريب أن يجد الانسان نفسه – رغم احساسه الشديد بالصغر والتواضع – مطالبا بأن يشرح لأساتذة كبار جدا مبادئ تبدو بديهية ، وربما تعلمها منهم أنفسهم، تقول مثلا أن مهمة أى

سيناريو في العالم هي اعادة خلق النص الأدبي سينمائيا .. وسيناريو «يوميات نائب» لم يصنع أكثر من «اعادة نقل» لسطور الكتاب الى صور متتابعة، وبكاميرا ساكنة جدا ومهذبة طول الوقت لا تريد أن تزعج رقاد القرية والفلاحين .. وبمونتاج بدائي رتيب يقطع اللقطات لمجرد انها انتهت ، ويلصقها بما يليها لأنها لابد أن تلصق لتصبح شريطا واحدا حسب تتابع زمني معين لم تقطعه الا مشاهد «فلاش باك» ساذجة ومن أسوأ ما قدمته السينما المصرية.. تقطع السرد لترينا خناقة ردح بين زوجة المأمور وزوجة القاضي.. حتى لا تفوتنا هذه اللحظة التاريخية !

ضحك أم بكاء

واذا كان توفيق صالح والفريد يتنازعان حقيقة على السيناريو فانني أريد أن أعرف من منهما مسئول عن مشهد الردح هذا بين الزوجتين والذي كان مقصودا به ولا شك أن يضحكنا .. تصوروا زوجة المأمور تلبس سترة زوجها العسكرية، وزوجة القاضي تلبس شريطه الاخضر وطربوشه – فوق الفساتين – ثم تصعد على سطوح بيتيهما المتواجهين لكي تتبادلا الردح ، في أسوأ وأبشع مشاهد السينما المصرية على الاطلاق وأشدها سوقية وابعثها على البكاء لا على الضحك .

وتصوروا أن اثنين من أشهر فنانينا يتنازعان على سيناريو يتضمن مشهدا كهذا!!

وصندوق الملابس الذي سقط في الترعة فأخذه الفلاحون العراة ووزعوا محتوياته على بعضهم، ووضعهم المخرج أمام الكاميرا مثل اراجوزات السيرك في ملابس مضحكة تماما كأنهم في كرنفال ! محولا بذلك مأساة البحث عن كساء ولو من صندوق غارق بالصدفة، الى مجرد مشهد قميء لاضحاكنا، مجهضا بذلك مأساة الفلاح العاري والسلطة المشغولة عنه والمتربصة فقط لمحاكمته عند أول محاولة منه ليعيش ، وضاعت كل القيمة الدرامية والسياسية لموقف الفلاحين المطالبين «بالهدمة» ليصبحوا أمام كاميرا غير واعية .. مجرد اراجوزات مضحكة !

أشياء أخرى

ويبقى بعد ذلك أن نتحدث عن الرمزية المفرطة في السذاجة، فعندما تبيت ريم في بيت المأمور... نرى فأرا يدخل المصيدة، وعندما تنتشل جثتها من الترعة في آخر مشهد توضع جثتها فوق صندوق الانتخابات الملقى في نفس الترعة.. فالمخرج يضع الجريمة الفردية الخاصة فوق الجريمة الاجتماعية العامة في أشد مشاهد السينما سذاجة ومباشرة .. وبصرف النظر عن معقولية وضع الجثة فوق الصندوق وليس على الأرض، لمجرد أن المخرج يريد أن يصور هذا المنظر في السينما، ناسيا بديهية أخرى، وهي أن الرمز يكتسب قيمته وايحاءه من انتزاعه من واقع الحياة العادية، وليس بافتعاله سينمائيا !

وهناك التمثيل الباهت الخالى من الحرارة، سواء من القدامى الذين لم تخدمهم أدوارهم المسطحة، أو من الوجوه الجديدة التى يظلمها هذا الفيلم لأنه لا يعطى فرصة حقيقية لمواهبها، واذا كانت راوية عاشور فى دورها الصغير جدا والصامت تقريبا، تنبئ عن وجه مصرى أصيل وموهبة حقيقية، فان هذا الفيلم قد قتل تماما أى فرصة أمام موهبة محمد مرشد الذى حبسوا قدراته التعبيرية الكبيرة فى دور جامد بلا أبعاد وحركة متخشبة طول الوقت .

الموسيقى ، اذا كان فؤاد الظاهرى هو قدر السينما المصرية الذى لا فكاك منه، فما الذى يغرى مخرجا يريد أن يصنع جديدا، بأن يستخدمه هو الآخر، واذا لم يكن هناك غير فؤاد الظاهرى فى مصر .. فان فيلما بلا موسيقى اطلاقا سيكون أفضل بلا شك من هذه الموسيقى الركيكة المكررة القائمة على جملتين يجترهما الظاهرى كل مرة وطوال عشرين سنة، بحيث يستطيع أن يضع موسيقى هذا الفيلم لذاك دون أن يحس أحد بفرق ، لا الجمهور، ولا المخرج نفسه !

وبعد .. فقد يردد البعض هذا التساؤل الطيب : اليس فى الفيلم شىء جيد ؟

وأنا أقول : ابدا .. فلم يعد أجدر مخرجينا لذلك نحاسبه حسابا عسيرا ، لأنه كان موهبة من مواهبنا القليلة، ولأنه إذا كان فنانا كبيرا فان عليه أن يعطى أشياء كبيرة!

---

* جريدة « المساء » ١٩٦٩/٣/٢٦

سينما حسين كمال
والبحث عن أسلوب

يبدو حسين كمال أكثر شباب السينما الجدد اقترابا من لغة السينما .. فمنذ اللحظات الأولى التى ظهر فيها اسمه كمخرج تليفزيونى.. كان واضحا أن لديه جديدا ليصنعه.. وليس ليقوله لأننى لا أعتقد أن لدى حسين كمال جديدا أو قديما ليقوله.. ولكنه بالتأكيد يملك أسلوبا جديدا ومتميزا فى العمل.. ولقد ارتبط اسمه من البداية بأعمال طموحة.. وبصرف النظر عن فوز بعض هذه الأعمال بجوائز .. فان هذا لا يمنحها قيمة حقيقية بقدر ما يمنحها أسلوبه الجديد بالفعل وبحثه المستمر عن استخدام جديد لامكانيات نقل الواقع بالكاميرا .

ومن بين الركام الهائل الذى قدمه التلفزيون فى أول عهده.. تبقى «رنين» و«معطف» حسين كمال من بين الأعمال النادرة التى يمكن أن تخلد.. بالقياس الى محاولات التجريب الأول لفن جديد علينا تماما حينذاك .

ومن بين كل سينمائيينا الشبان العائدين من باريس وفى أيديهم شهادة تخرج من الايديك المخيف.. فان أحدا لا يبدو وقد تعلم سينما بالفعل مثل حسين كمال.. ولا شك أن فترة المعاناة المريرة والبحث عن فرصة بعد عودته من باريس.. ومحاولاته العديدة ليقرأ ويتثقف ويبحث عن أسلوب ليعبر عن نفسه ولتنفذ من خلاله طاقته الموهوبة التى لا جدال فيها.. لا شك أن هذا كله أكسب هذا الشاب شيئا نادرا بالفعل لم يكن متوفرا لدى كل الأسماء العديدة التى توسمنا فيها خيرا فى البداية .. وساورنا الوهم فى أنها يمكن أن تغير شكل السينما المصرية على الأقل.. أن لم يكن جوهرها.

ولقد كان أحد الأشياء القليلة الطبيعية والعادلة فى وسطنا السينمائى .. أن يأخذ حسين كمال بالذات فرصته التى يستحقها.. فلقد كانت احدى قواعد أخلاقيات هذا الوسط أن يبتعد الانسان عن فرصة العمل بقدر موهبته.. وأن يغرز الوسط المواهب الحقيقية خارجه ليترك أرضه حكرا للاسطوات القدامى يبرطعون فيها بنفس قيم سينما الكباريهات .

ولكن من بين كل سينمائيينا الجدد فان حسين كمال بالذات لا يستطيع أن يزعم أنه لم يأخذ

حقه.. وأكثر قليلا .. فجميع المجالات مفتوحة أمامه ليمارس موهبته فى كل صور التعبير.. فى التليفزيون والمسرح والسينما.. ولم يبق الا أن يخرج شيئا لمسرح العرائس والفانوس السحرى.. وهو لا يكاد يخرج من عمل حتى يدخل عملا واسمه الآن كبير جدا وأسطورى ومطلوب من القطاعين العام والخاص على السواء.. بل أنه مطلوب على مستوى الانتاج المشترك مع الخارج أيضا.. وهو لا يمكن أن يشكو من اهمال النقاد .. اذ أن أفلامه تثير دائما زوبعة من الاهتمام يكون الميزان فيها دائما لصالحه .. ويقف التشجيع الرسمى والجماهيرى عاملا حاسما وراء كل محاولات حسين كمال الذى يبدو الآن (جوكر) السينما المصرية وفتاها المدلل .

فما الذى أعطاه حسين كمال مقابل كل هذا ؟

فى فيلمه الأول «المستحيل» كان هناك جديد فى التجريب والمعالجة واستخدام لغة السينما.. مع موهبة التأثر الواضح بأسلوب وتكوينات كاكويانيس فى «الكترا».

وفى «البوسطجى» كان هناك اقتراب أكثر من الأرض المصرية ورغبة أكثر فى تعمق واقعها من خلال محاولة جديدة لرؤية جديدة للأرض وللناس.. مع نفس التأثر الواضح بكاكويانيس فى «زوربا» والذى لم يكن يبدو حتى الآن عيبا مخلا بالنسبة لمخرج شاب فى فيلمه الثانى يحس ضعفا شديدا – كما أحسسنا جميعا – أمام «هرقل» السينما اليونانى.

«شىء من الخوف»

وفى « شىء من الخوف » تكون قدم حسين كمال قد رسخت فى التربة المصرية أكثر.. وتجيئه فرصة ليصنع أشياء رائعة.. فماذا يصنع ؟

إن الفيلم يعالج موضوعا من أخطر وأخصب ما يمكن أن تعالجه السينما.. عندما يفرض الارهابى ظل الخوف على الناس فيشل حركتهم ويجمد مبادراتهم .. ويصبحون أسرى جبنهم أكثر مما هم أسرى طغيانه.. وعندما تصبح كلمة «لا» هى الخلاص.. لو يبدأ أحد فقط فيقولها قبل الآخرين ولكن من يجد الشجاعة ليقول لا فى وجه الخوف ؟

ولكى يقدم حسين كمال علاجه لهذا الموضوع فانه يضعنا من البداية فى مأزق.. فالأسلوب الملحمى فى السرد يتضح من اللقطة الأولى فى استخدامه لرسوم يوسف فرنسيس المعبرة وللكورال وشعر الأبنودى الرائع .. وهو يريد بهذا أن يقول لنا أن ما سنراه ليس قصة محددة المكان والملامح ولكنه أسطورة يحدها المكان والزمان.. ونحن نسقط بذلك فى الحيرة.. فالموضوع والمكان والجو والشخصيات كلها توحى بالواقع.. وبواقع مصرى أكيد وبالتحديد .. ومن هنا فهى تتطلب معالجة واقعية لكى لا تفقد ايحاءاتها.. وأسطورية أو ملحمية السرد لا تعفى المخرج وكاتب السيناريو من تجسيد القرية التى يقدمانها تجسيدا واقعيا .. ثم من تحديد سمات وسلوك ومعقولية الشخصيات والعلاقات والأحداث .

ولكن بالشكل الذى أعطانا به حسين كمال أسطورته التى ليست أسطورة اطلاقا.. يصبح

عسيرا محاسبته بنفس مقاييس العمل الواقعى.. ويصبح عسيرا أن نقول إن الرموز التى استخدمها كانت رموزا فجة وساذجة.. وان ثلث الفيلم الأول مثلا كان مجرد ترجمة بالصور لكلمات الأبنودى كما تفعل أغنيات التليفزيون .. وان وضع حمامة بيضاء فى يد عتريس الطفل ليتحسسها ببلاهة هو مجرد رمز بالغ السذاجة لحب هذا الطفل للخير .

والقضية الأساسية فى «شىء من الخوف» هى أن الصياغة الملحمية بكل دلالاتها الرمزية التى حشدها فيها السيناريو ثم بالمعالجة الحرفية نفسها التى تميعت بين الواقع والشعر فى بحث طفولى قلق عن أسلوب تتناقض تناقضا أساسيا مع الموضوع المفرط فى الصدق والواقعية .

فلقد كنا نشاهد دائما عرضا غنائيا أسطوريا لمشاكل واقعية ومصرية تماما .. النزاع على رى الأرض ومن يسقى أرضه أولا.. سم الماشية وحرق الأجران.. قفل الهويس عن الأرض الشراقى .. مشروعية الزواج بتوكيل أو بدون توكيل بحيث لا يفقد الصراع بين الفلاحين كانت تتطلب علاجا أكثر صراحة وخشونة والارهابى مضمونة الثورى والواقعى تحت ضغط الأساليب التجريبية التى تخبط فيها حسين كمال بين روعة وصدق مشهد فتح الهويس.. ورخص وسذاجة مشاهد غارات الخيل كما يحدث فى أفلام الغرب الأمريكى.. ثم بين أن يروى الكورس جزءاً.. وتروى شادية جزءاً آخر بالغناء.. مع أنها مشتركة فى الأحداث ولا يمكن أن تعلق عليها من خارجها إلا إذ روتها من وجهة نظرها، وهذا يستوجب بناء دراميا آخر من الأساس.. ولكن ما العمل اذا كانت الشخصية الرئيسية فى الفيلم مطربة ولابد أن (تخبط) أغنية على الأقل.. بالمنطق التقليدى للسينما المصرية الذى لن يصنع حسين كمال أو غيره سينما جديدة الا اذا خرجوا عليه أولا .

ولا يمكن أن يقول أحد أن الفيلم ليس جيدا تكنيكيا.. فهو متقدم جدا بالنسبة لحرفيات السينما المصرية .. ولكنه ليس جديدا بما يساوى اسم حسين كمال.. بل لعله حتى على هذا المستوى يعتبر رحلة الى الوراء بالنسبة لـ«البوسطجى» نفسه.. ولعل نهايته هى أبشع نهاية لفيلم مصرى..فاذا كان قد أصبح قدرا مفروضا على حسين كمال وعلينا أن يقسم مشاهد كاكويانيس مشهدا مشهدا على أفلامه.. فمن غير المعقول أن ينقل هذه المشاهد حرفيا .. بل وأن يكررها فى فيلمين متتالين له هو نفسه .. ومن غير المعقول أن ينهى «شىء من الخوف» بمحمود ياسين ميتا ومحمولا على أعناق الفلاحين بنفس وضع وتكوين ميتة الفتى المنتحر فى «زوربا» ونفس ميتة «زيزى مصطفى» فى «البوسطجى».. ولعلها أول مرة فى تاريخ السينما فى العالم ينهى مخرج فيلمين متتاليين نفس النهاية.. فما بالك اذا كانت النهاية نفسها منقولة وبالحرف من مخرج آخر.

ثم من أين جاء حسين كمال بنصف مليون فلاح يحملون مشاعل فى مظاهرة ليلية لمجرد أن تكون المشاعل البيضاء فى الكادر الأسود أعجبه .. فلا هذا يحدث فى القرية المصرية.. ولا كاكويانيس نفسه استخدمه .

«أبى فوق الشجرة»

وتجىء الفرصة الرابعة لحسين كمال ليصنع ملحمة أخرى ليست عن الفلاحين هذه المرة.. وانما عن سكان المعمورة والمنتزه.. وبكل امكانيات القطاع الخاص الأسطورية أيضا.. مائة وخمسين ألف جنيه وألوان وعبد الحليم حافظ وأسلوب جديد تماما فى مخاطبة الجمهور المصرى بأسوأ ما فى الاتجاهات السينمائية العالمية كلها.. من الميلودراما الهندية الراقصة الغنائية .. الى بذخ السينما الأمريكية .. الى اقتباس لسات (كلودليلوش) اللونية هذه المرة.

واذا كان احسان عبد القدوس فنانا حقيقيا بالفعل فى حدود اللون الذى يختاره لرواياته فان أحد لا يمكن أن يحاسبه على هذه القصة إلا مقروءة فى كتاب.. لأن خيطها الواهى كما يقدمه هذا الفيلم شديد التفاهة والتهافت بحيث لا يمكن محاسبة احسان عليه وان كان لابد من محاسبته على اشتراكه فى السيناريو مع فنانين آخرين لا شك فى قدرتهما الفنية – سعد وهبه ويوسف فرنسيس – اللذين سيتنصل كل منهما من مسئوليته عن سناريو (المعاصى) هذا.. الذى لم يترك معصية تغضب الله لم يقدمها ربما ليتعظ الشباب والا يرتكبها.. فالفيلم أخلاقى جدا يدين حياة اللهو والفساد ومعاشرة الراقصات ويدعو الشباب الى المذاكرة والنوم مبكرا.. فهاهم قد رأوا بأعينهم أن عبد الحليم حافظ كاد أن يطيح بمستقبله كمهندس عظيم وبمستقبل أبيه نفسه الرجل (الكبارة) الذى ذهب لينزله من فوق الشجرة.. فتعلق فوقها.. وهى ليست فزورة.. فهذه بالضبط هى عقدة الفيلم الدرامية وهو يقدمها من خلال عرض باذخ وملون وجذاب جدا لكل متع عصرنا الراهن.. الجنس والخمر والحشيش والقمار والخراف المشوية .

ولقد سألت نفسى وأنا أرقب كل هذا العرض الموضوعى لموبقات الحياة الدنيا.

– لماذا لا تلاحق السينما المصرية أحدث تيارات السينما العالمية الجريئة فتقدم أيضا الشذوذ الجنسى ؟

ولم يخيب الفيلم أملى.. فعندما ذهب عماد حمدى يسأل عن ابنه فى الكباريهات سأل الجرسون : ماتعرفش شاب صغير ورقيع اسمه عادل ؟

فقال الجرسون : مافيش حد صغير ورقيع اسمه عادل.. اجيبلك واحد اسمه على.

والواقع أنه لا يمكن مناقشة هذا الفيلم مناقشة جدية لأنه لا يقوم على أساس جدى واحد من أسس السينما .. فهو فيلم خرافى أو أسطورى أكثر من «شىء من الخوف» نفسه.. واذا كان منتجوه قد أنفقوا عليه بالفعل مائة وخمسين ألف جنيه.. فقد كان فى ذهنهم بلا شك أن يستردوا هذا المبلغ بكل أرباحه وبمنتهى السرعة بأن يصنعوا نوعا من الفيلم الهندى الذى ينجح جدا فى أسواقنا.. فهذا الفيلم هو «سانجام» أو «سوراج» ناطق باللغة العربية.. وقد كان جمهوره المبهور هو نفس جمهور السينما الهندية جمهور البسطاء المرهقين الذين يريدون أن يستريحوا ويحلموا آخر النهار أمام سينما ملونة تخدرهم.. ولقد خدرهم «أبى فوق الشجرة» بالفعل من أول لقطة

مستخدما خبرة صانعيه الفائقة بسيكولوجية جمهور السينما المصرية.. لقد كنت أسمع بأذنى تأوهات النساء والفتيات الصغيرات من حولى: ياختى عليه! كلما ظهر عبد الحليم حافظ الذى يكتسب فى هذا الفيلم جاذبية خرافية لم يكن بوسعى أنا نفسى أن أقاومها. وكان البذخ والابهار واضحا من أول لحظة.. حتى فى الاستخدام الساذج السوقى للألوان ورقصات البلاج التى استغل فيها ظهور الراقصات استغلالا جنسيا (رائعا) مع صدر ميرفت المهتز وهى تجرى لتلقى بنفسها فى أحضان عبد الحليم.. الذى لا يمكن أن نتهمه وهو الطالب العادى بأنه عاش على شاطئ المعمورة ليالى هارون الرشيد ما دام السيناريو الثلاثى قد احتاط لهذه النقطة من البداية فجعل أسرته تضحى بالتصييف من أجل أن يصيف هو .. فهذه فكرة اشتراكية أيضا .

ويلجأ المخرج الى تلوين الخلفية ألوانا مختلفة مثل اعلانات الاستراحة فى سينما مترو. ثم يبهرنا بحركة الشماسى وهى تدور أمام الكاميرا.. ثم بقرص الشمس بين شفتى عبد الحليم وميرفت بالضبط وكأن الشمس نفسها تشترك فى انتاج هذا الفيلم بأن تضبط نفسها على القبلة .

ولم يكن هناك شىء فى التصوير الملون لم يصنعه حسين كمال ولا الحاج وحيد فريد.. بما فيه انعكاس العدسة الداخلية على الكادر .

ولم يكن هناك شىء لم يصنعه عبد الحليم من الغناء المستمر حين يحب وحين يكره وحين يفرح وحين يحزن الى الرقص وتلعيب الحواجب والبكاء بدموع حقيقية.. الى التقبيل الالكترونى الذى كان الصبية الصغار فى دار السينما يتابعونه بالعد حتى وصلوا الى الرقم ثلاثين وتعبوا فتوقفوا .

ولم يكن هناك شىء لم يصنعه حسين كمال ليضحك على جمهور يظنه هو أبله .. من الألوان التى يلعب بها كطفل فرح .. الى المرآة المستديرة على بطن نادية لطفى وهى ترقص .. وسجائر الحشيش .. وتقشير التفاح الذى يأخذه عبد الحليم ونادية لطفى من شفتى بعضهما.. والزيارة السريعة للبنان لنرى الدبكة وبعلبك والبحر والحب على اللنشات وفى التليفريك المعلق بالجو .. وكان لابد بالطبع لارضاء ذوق المتفرج المصرى من (شوية نكد) فى النهاية .. حين غنى عبد الحليم وهو يبكى بعد أن هجره الحبايب.. ثم حين يرقع نادية لطفى بالقلم ويرقعه أبوه بالقلم وتسيل الدموع وتتمزق قلوب النساء والبنات من حوله .. قبل أن يمنحهن نهايته السعيدة.

وبعد .. فان هذا الفيلم مكسب خطير للسينما المصرية .. لأنه يكشف أن ما ينقصها ليس هى أسطورة الامكانيات .. وليكشف أيضا إلى أى مدى يمكن أن يصل تضليلها وتخديرها للجماهير وفى هذا الوقت بالذات.

وليكشف ثالثا وأخيرا أنها سينما سقطت بالضرورة وأنه حتى الأسماء البراقة لن تصنع سينما مصرية حقيقية لأنه لا أمل فى الركام الحالى.. الا باقتلاعه من أساسه لتنمو سينما جديدة على انقاضه .

● جريدة « المساء » ١٩٦٩/٤/٢٦

« الناس اللـــى جـــوه »
وازمة السينما الجديدة

يثير هذا الفيلم تساؤلا يبدو أخطر ما يمكن أن يثار الآن حول السينما المصرية الجديدة.. وهو ببساطة : ما هى بالضبط السينما المصرية الجديدة ؟

فاذا كان من الواضح أن السينما التقليدية قد ماتت بالفعل رغم كل الضجيج الذى تثيره والافيشات التى لم تكف يوما عن أن تغطى بها الجدران.. فهل ولدت سينما جديدة على أنقاضها.. هل أسلم القديم ميراثه المتهالك لأى جديد كما تقضى حركة التاريخ .. أم أن كل شىء يمكن أن يتوقف عند السينما المصرية حتى التاريخ نفسه ؟

ولا يبدو الجواب متشائما تماما فى الواقع.. فرغم أنف كل تقاليد أربعين سنة من السينما المريضة تولد الآن سينما مصرية جديدة بالفعل.. صحيح أنها لم تتخلق بعد فى شكل واضح ، ولم تكتسب شخصية ولا ملامح ولا بطاقة هوية.. ولكن جنينها يتشكل الآن بلا شك ومن خلال كثير من المعاناة ومن التجارب المريرة والتخبط والخيبة والحيرة والبحث عن منهج.. بل والبحث عن «جنسية» أساسا..

وتبدو مشكلة الجنسية هذه أخطر مشاكل السينما الجديدة الآن، ليس بمعنى أن تكون سينما مصرية أو لا تكون.. فان سينما الاربعين سنة كانت سينما مصرية للأسف ورغم أنوفنا وكانت نتاجا طبيعيا لظروف سياسية واجتماعية مصرية صميمة.. ظروف مريضة انتجت سينما مريضة.

وانما الجنسية المطلوبة هنا للسينما الجديدة هى أن تكون جديدة بالفعل، أى أن يكون هناك ما تختلف به تماما عن السينما القديمة فكرا ومنهجا وأسلوبا، وإلا سقطنا فى شرك احتضان الأسماء الجديدة بدلا من الأفكار الجديدة. وهو فارق يبدو بسيطا ولفظيا للنظرة السطحية ولكنه يخفى وراءه مأساة السينما الجديدة كلها، لأننا نبدو الآن معرضين للوقوع فى حبائل هذه المؤامرة لاجهاض السينما الجديدة قبل أن تولد.. وهى مؤامرة تأتى أحياناً من جهاز السينما القديم الذى يدرك من الآن أن نهايته يمكن أن تكون على يد هذه المحاولات الجديدة لو انها تركت

تبدأ بداية صحيحة.. ولا يبدو هذا خطرا حقيقيا لأن هذا الجهاز القديم نفسه أصبح عاجزا عن الابقاء على حياته هو نفسه فضلا عن اجهاض الآخرين، ولكن يأتى الخطر الحقيقى على السينما الجديدة من قلب حركة السينما الجديدة بكل ما تمزق به نفسها الآن من حيرة وتخبط وفقدان للمنهج الفكرى وللنظرة السليمة والمحددة للغاية والأسلوب .

البحث عن نظرية

أن أخطر ما تفتقده السينما المصرية الجديدة الآن هو الأساس النظرى الذى لا يمكن أن تتحرك إلا من خلاله، ورغم أن أية حركة سينما جديدة فى العالم لم تولد إلا من خلال المعاناة النظرية أولا، فان حركة السينما الجديدة المصرية بالذات تبدو عاجزة تماما عن ادراك هذا.. بل ويبدو شبابها رافضين تماما لمجرد أن يجلسوا معا ليفكروا معا، وباستثناء صفحتى «الغاضبين».. فان نشاط السينمائيين الشبان يبدو مبددا فى جلسات المقاهى بل وفى الخلافات الشخصية والمهنية التى تبدد حتى فرص العمل القليلة المتاحة لهم ..

ولأن الأساس النظرى ووحدة الفكر والخط الواضح والغاية المحددة مسبقا، كلها مفتقدة حتى الآن بين شباب السينما الجديدة، فان حركتهم تبدو معرضة لأن تضم شتيتا من الأسماء والاتجاهات ، ويصبح ممكنا أن يندرج تحت هذه اللافتة الخادعة (السينما الجديدة) عديد من الأسماء التى لا تنتمى للجديد إلا بحكم تجربتها أو عمرها الجديد.

ورغم ذلك فانه لا يصبح لغزا أن نقدم فى سطر واحد مفهوما محددا للسينما الجديدة.. وهو أنها ببساطة «السينما التى تحمل فكرا جديدا وأسلوبا جديدا ونظرة جديدة للواقع المصرى».

وعلى ضوء هذا المفهوم شديد الوضوح، والقابل رغم ذلك للمناقشة والاضافة.. يصبح ممكنا - بل وضروريا - رفض كل الأفكار القديمة التى تلبس ثوبا جديدا .. حتى لو قدمتها أسماء جديدة. ورفض كل المحاولات الشابة التى تقوم امتدادا لفكر السينما القديمة.. ورفض كل الأساليب الجديدة التى لا تعطى قيمة جديدة للسينما المصرية، ورفض أى محاولة شابة لتقديم نظرة أو تفسير قديم للواقع المصرى!

ولا تصبح القضية بهذا قضية أسماء ولا اعمار، وانما تصبح قضية أفكار أساسا. وهذا يختصر كثيرا من الوقت والجهد فى البحث عن اجابة هذا السؤال : ما هى السينما المصرية الجديدة ؟

وهذه المقدمة الطويلة ليست ضرورية فقط لكى نقول أن فيلم «الناس اللى جوه» ليس سينما مصرية جديدة رغم أن مخرجه يمكن أن يحسب على السينما الجديدة.. وانما أيضا لكى نحسم كثيرا من القضايا والمشاكل.. والأفلام أيضا .. الى أن يصبح للسينما الجديدة رب يحميها !!

من المسرح للسينما ..

وبالنسبة «للناس اللى جوه» فاننا نعود الى تأكيد حقيقة تبدو بديهية فى العالم كله ولكنها كالعادة تحتاج الى مزيد من النقاش بالنسبة لنا مثل كل شيء.. وهى ضرورة أن يفهم البعض أن السينما وسيلة تعبير مختلفة تماما عن المسرح .. وان نجاح هذا الكاتب أو المخرج فى المسرح لا يعنى بالضرورة أن ينتقل الى ميدان أكثر بريقا هو السينما .. وأنا مثلا لم أحس اطلاقا فى فيلم «الناس اللى جوه» بحوار نعمان عاشور .. الا من خلال بعض التشنجات المسرحية التى تم تركيبها «بالعافية» على بعض اللقطات .. عندما يصرخ الطفل كمال مثلا :

– الشرخ حياكل دراعى.. الشرخ حياكل دراعى..

فهذه صرخة غير واقعة ولا يمكن أن تصدر من طفل فى موقف كهذا .. ولكنه «كليشيه» مسرحى ولابد من فرضه على الموقف.. ثم عندما يقول نفس الطفل :

– البيت حيقع عليهم..

فيسأله أحدهم : هم مين ؟

فيقول : الناس اللى جوه ..

فهذه التركيبات اللغوية المفتعلة قد تناسب مسرح نعمان عاشور ... وليس لزاما أن يضعها على لسان أبطال فيلم يكتب حواره، هذا لو تغاضينا أصلا عن افتعال اسم الفيلم نفسه لمجرد أن تكتمل سلسلة مسرحيات نعمان عاشور «الناس اللى فوق» و «الناس اللى تحت» .. بحيث نخشى أن يكون هناك أيضا «الناس اللى بره» و «الناس اللى فى الوسط» الى آخر كل الاتجاهات الجغرافية الممكنة !

واذا كان جلال الشرقاوى مخرجا مسرحيا جيدا ، فان موهبته كمخرج سينمائى يصبح مشكوكا فيها من خلال الأفلام الثلاثة التى أخرجها حتى الآن، بل أن «الناس اللى جوه» تعتبر رجعة الى الوراء بالنسبة لفيلمه السابق «العيب» الذى كان أكثر تماسكا وقربا من قمة السينما.. مع أنه يبدو فى الفيلم الأخير منفذا حرفيا لمبادئ السينما النظرية من أيام لوميير وجريفيث .. فليس هناك شيء فى كتب السينما الدراسية لم يطبقه جلال الشرقاوى فى هذا الفيلم.. بحيث يصبح فيلما تعليميا جديرا بالتدريس لطلبة السينما كتطبيق عملى للحرفيات السينمائية، فهذا «بان» وهذا «تلت».. وهذا مونتاج متواز .. وهذا كريشندو وهذا مزج .. وهذا قطع سريع وقطع بطئ، و .. و.. و ..

ولكن هل هذه هى السينما ؟

الجنس محرك التاريخ !

إن الفيلم يعالج موضوعا صالحا تماما للعلاج السينمائى.. فهذا بيت يضم مجموعة عائلات

لها أطماعها وأحلامها وعذاباتها وشهواتها.. وهو بيت يصلح رمزا لطبقة أو لمجتمع كامل.. وهناك شرخ يهدد البيت بالإنهيار ويصلح رمزا لأكثر من شرخ يهدد أكثر من طبقة وأكثر من مجتمع .. ونظرا لتهافت أهل البيت على شهواتهم فانهم يتغافلون عن اصلاح الشرخ من البداية حتى ينهار البيت فوق رؤوسهم بالفعل ..

وكانت هذه هى النهاية الطبيعية للفيلم كما يحتمها منطق أحداثه نفسها، ولكنهم – لا أحد يدرى من بالتحديد – يصرون على فرض نهاية ساذجة وبالغة الرخص والتهريج.. حينما يحتشد السكان ليعيدوا ترميم بيت لا يمكن ترميمه لأنه كان قد أنهار بالفعل !

وربما باسم هذا الموضوع الجيد وربما باسم هذه النهاية بالتحديد يمكن أن يعتبر البعض هذا الفيلم سينما جديدة.. لأنه يعالج موضوعا جديدا ومعاصرا، ولكن تبقى العبرة كما قلت فى البداية هى : كيف عالج الفيلم هذا الموضوع ؟

وهنا يسقط الفيلم فى كل مباذل السينما القديمة ورخصها وسوقيتها .. بل ويتفوق عليها، لأن السينما القديمة لم تكن تستخدم هذه السوقية على الأقل فى مناقشة قضايانا الجادة، وهى عندما كانت تستهدف اثارة جمهورها بالجنس.. فانها كانت تقدم له راقصة تهز بطنها، وهذا يمكن أن يكون جنسا منطقيا، لأن وظيفة الراقصة فى الفيلم المصرى هى أن تتعرى أمام الجمهور.. ولكن جلال الشرقاوى لا يجد ما يضيفه للسينما المصرية إلا مفهوما مريضا للجنس، فهو يعتقد فيما يبدو أن كل ما تمتاز به السينما الاوربية هو أنها تعالج مشكلة الجنس بصراحة.. وأنه لو قدم جنسا من هذا النوع فى فيلمه.. لصنع معجزة وتقوم سينما مصرية جديدة.. ومن هنا فهو لا يستنكف أن ينقل مشهد الفراش الرائع من كلود ليلوش فى «رجل وامرأة» ومشهد العناق تحت ماء الدش فى «الحياة للحياة».. مع التنفيذ الفقير الساذج بالطبع فى الفيلم المصرى.

أن أحد أسباب عجز السينما المصرية عن تحليل مشاكلنا الاجتماعية هو بلا شك جبنها عن اقتحام عقدة الجنس فى علاقاتنا .. ولكن هذه العقدة ليست بلا شك مشكلتنا الأساسية الآن، وما زال أمامنا الكثير لنعالجه قبل أن نعالج الجنس، والسينما الأوربية فى عنايتها الفائقة بالجنس تعبر عن مجتمع مشغول بالفعل بهذه المشكلة بعد أن تجاوز مشاكله المادية الأخرى.

ولكن جلال الشرقاوى يرى مثل فرويد .. أن الجنس محرك التاريخ .. وان الإنسان لا يعانى أساسا من بطنه.. بل من الجنس.. وفى هذا البيت الشعبى الذى يقدمه الفيلم والذى يسكن فيه عربجى وسمكرى وساع وسائق اوتوبيس وفراش مياتم وأفراح وتاجر انتيكات أو فنان مجنون – لم أفهم أبدا ما هى مهنة شفيق نور الدين بالضبط – فان هؤلاء جميعا لا يعانون من مشكلات عيشية كطبقة فى قاع المجتمع. بل يعانون أساسا من مشكلات جنسية. الناس بالشكل الذى يقدمه هذا الفيلم .. هم مجرد حيوانات جنسية لا هم لها الا التلصص من النوافذ والخيانات واصطياد الآخرين ..

ونحن نرى أكثر من رجل وامرأة يتقلبون على الفراش فى ليلة حارة والعرق يتصبب من أجسادهم وهم يتقلبون فى وقت واحد وفى حركة واحدة من اليمين لليسار وبالعكس فى شوق جنسى قاتل وكأنهم ضبطوا رغباتهم جميعا على ساعة واحدة.. فى أكثر مشاهد السينما العالمية كلها رداءة ورخصا. وحتى بتكوينات صورة بالغة القبح، تبدو فيها الكاميرا فى مستوى الفراش بحيث يرتفع ساق ناهد شريف أو عصمت عباس فى وجه المتفرج بشكل مثير للتقزز.. ولم تكن أكثر محاولات السينما القديمة انحطاطا لإثارة الجمهور.. لتفعل ما فعله هذا الفيلم حين جعل ناهد شريف تنحنى وترقد على بطنها وظهرها فى محاولات مبتذلة لاستعراض جسدها فى تهتك لا ينتمى للجنس بقدر ما ينتمى لما لا يمكن وصفه !

وجريا وراء مشاهد الجنس المفتعل .. فان السيناريو يحشد كل خطوطه المتوازية الى جوار بعضها.. بحيث يفعل كل الناس نفس الشيء فى وقت واحد، فالجميع يتقلبون من فرط الرغبة فى وقت واحد، وعندما يمارسون الجنس ففى وقت واحد.. بحيث ينتقل الفيلم من مشهد الى مشهد بالقطع الرتيب المكرر والالحاح على الموقف الواحد وتصعيده الى قمته بشكل يثير جنون الجمهور.. فيحيى شاهين يظل يطارد سهير المرشدى ربع ساعة فى جراج اوتوبيسات دون أن يسمعه أو يراه أحد.. وعصمت عباس يظل يطارد ناهد شريف ربع ساعة حول مائدة الطعام وهما يصرخان.. ثم يكملان اللعبة تحت الدش وعلى الفراش دون ان تسمع أو تتحرك أمها النائمة فى نفس البيت، ويكتشف يحيى شاهين خيانة أخته، ويكتشف شفيق نور الدين خيانة زوجته فى نفس الوقت، وينهال الاثنان المخدوعان ضربا على الفتاتين فى نفس الوقت وبطريقة القطع المتبادل بين المشهدين .

وهكذا يفتقد السيناريو معقوليته ومنطقيته فى عرضه الساذج لكل خطوط الأحداث والشخصيات متجاورة كأعمدة النور، وهى أحداث شخصيات ينقصها العمق رغم كل ما تحفل به من امكانيات درامية.. فالسيناريو يتجاهل الأبعاد النفسية وراء الحدث.. ليلتقط فقط البعد الجنسى الذى يبدو مفتعلا وغير مبرر .. ومع ذلك فلا أحد يمكنه محاسبة يوسف فرنسيس على هذا السيناريو طالما تبقى الحدود بين ما كتبه السيناريست وما نفذه المخرج أو اضافة عائمة وغير محددة. ففى السينما المصرية لا يستطيع أحد أن يحدد أين تنتهى مسئولية كاتب السيناريو وأين تبدأ مسئولية المخرج.. طالما أن كل فنان سينما فى بلدنا يمارس عمل الآخر.. وطالما أن الآخر يتنازل أساسا عن حقه، وان كان المخرج فى أى الحالات مسئولا تماما عن كل حرفيات فيلمه.. ومسئولية جلال الشرقاوى الفادحة عن هذا الفيلم، لن يغفرها إلا توقفه التام عن ممارسة السينما، وربما المسرح أيضا .

● جريدة « المساء » ١٩٦٩/٥/١٦

مسئولية الجمهور عن السينما الهابطة حقيقة واضحة

لماذا نجح «شنبو فى المصيدة» وفشلت عشرات الأفلام الأخرى؟

استطاعت ضجة جوائز السينما الملغاة، واعلان حسام الدين مصطفى الشهير الذى أجاد اختيار توقيته كأنما رد به على المسابقة أن يثيرا اهتماما علميا وأن يجعلا - فى الوقت نفسه - معهد السينما يقترب أكثر من وظيفته الأساسية : وهى محاولة الاقتراب من مشاكل السينما المصرية ودراستها دراسة ميدانية بحيث تربط من البداية اهتمام سينمائيى المستقبل بواقع بلادهم الذى سيوظفون من أجله كل مواهبهم وخبراتهم العلمية.. والتى تبدو دون الاحتكاك الفعلى بهذا الواقع واستلهامه.. مجرد سطور خرساء فى الكتب..

ففى امتحانات القسم العالى بمعهد السينما التى تجرى الآن .. جاء هذا السؤال ضمن امتحان مادة «حرفية السينما» التى يدرسها الأستاذ محمد بسيونى :

* ناقش الموضوع الآتى :

تحت عنوان «أحسن عشرة أفلام» ورد بعدد جريدة الأهرام الصادر فى ٢١ يونيو ١٩٦٩ البيان التالى :

عرض هذا الموسم واحد وخمسون فيلما عربيا - اذا استثنينا منها فيلم «أبى فوق الشجرة» لوضعه الخاص - وجد أن أحسن عشرة أفلام بالنسبة لاقبال الجماهير كما تدل على ذلك احصائية دخل الاسبوع الأول فى القاهرة فقط ، هى الأفلام الآتية :

الأول - شنبو فى المصيدة إخراج حسام الدين مصطفى - ٤٢٩٨ جنيها.

الثانى - الشجعان الثلاثة - إخراج حسام الدين مصطفى - ٣٢٠٤ جنيهات .

الثالث - المساجين الثلاثة - إخراج حسام الدين مصطفى ٣١٩٢ جنيها .

الرابع - ابن الشيطان - إخراج حسام الدين مصطفى - ٢٨٩٦ جنيها.

الخامس - عفريت مراتى - إخراج فطين عبد الوهاب ٢٤٠٩ جنيهات .

السادس - ٣ نساء - إخراج بركات وأبو سيف وذو الفقار - ٢٦٦٨ جنيها .

السابع – الرجل الذى فقد ظله – إخراج كمال الشيخ – ٢٦٢٣ جنيها .

الثامن – شيء من الخوف – إخراج حسين كمال ٢٤٧٩ جنيها .

التاسع – ٧ أيام فى الجنة – إخراج فطين عبد الوهاب – ٢٤٠٩ جنيها .

العاشر – صراع المحترفين – إخراج حسن الصيفى – ٢٣٨٦ جنيها..

وفى اليوم التالى ٢٤ يونيو، وردت أنباء بجريدتى الاهرام والجمهورية عن نتائج جوائز مسابقة السينما أظهرت أن فيلم «الرجل الذى فقد ظله» (السابع فى الجدول المذكور) قد فاز بعدد كبير من الجوائز أهمها الجائزة الأولى فى الإخراج. هذا بينما فشل «شنبو» (الأول فى الجدول) فى الحصول على أية جائزة ..

– بماذا تفسر هذه الظاهرة على ضوء فهمك لطبيعة فن السينما؟ وما مدى تأثيرها على منهجك الشخصى كسينمائى مستقبلا ؟

ولا يبدو هذا السؤال سؤالا أكاديميا قاصرا على اهتمام طلبة القسم العالى بمعهد السينما بقدر ما يبدو سؤالا قوميا فى المحل الأول، بمعنى أنه يمس مشكلة تعنى جماهيرنا كلها .. لأن هذه الأفلام هى أفلامنا نحن .. وجمهورها هو جمهورنا نحن وهذه النقود مدفوعة من جيوب الناس العاديين.. وليس هذا هو الخطر الحقيقى.. وانما هو نوع الفكر الذى تحمله هذه الأفلام لهذه الجماهير.

ومن هنا فقط يصبح محتما أن ننشغل جميعا بهذه الظاهرة . ظاهرة «شنبو» الذى يقف على قمة ٥١ فيلما مصريا هى حصاد موسم كامل من السينما المصرية وهى ظاهرة تبدو فى البداية مرعبة وغير قابلة للتصديق فغير معقول أولا أن تكون هناك من بين هذه الأفلام العشرة محاولتان فقط لصنع سينما جيدة . وان يجيء ترتيب أحدهما «الرجل الذى فقد ظله» السابع والآخر «شيء من الخوف» الثامن بل لعل هذين الفيلمين هما المحاولتان الوحيدتان فى أفلام الموسم الواحدة والخمسين كلها.. ومن هنا يصبح اعتراضنا فى الاسبوع الماضى على وجود موسم سينمائى أصلا هذا العام .. معقولا تماما.

واذا كان حسام الدين مصطفى يقف على القمة بأربعة أفلام من العشرة.. فان أحدا لا يمكن بعد ذلك أن يتجاهل هذا المخرج الذى يبدو أكثر نشاطا من مؤسسة كاملة.. فأيا كان الفكر الذى يحمله والمستوى الحرفى الذى يخرج به أفلامه.. فان اسمه يصبح أخطر الأسماء فى الحركة السينمائية المصرية ويصبح تجاهله من جانب النقاد ترفعا مغمض العينين.. فواضح أن حسام مصطفى أخرج أربعة أفلام فى موسم واحد. وواضح أن هذه الأفلام الأربعة تقف على قمة النجاح الجماهيرى.. والحقيقة الأولى فى ذاتها تعنى أن حسام مصطفى «نظام» اقتصادى قوى ومتماسك وأنه يخفى وراءه عملا تجاريا منظما يتخطى كل عقبات التمويل والتوزيع التى تعوق انتاج المؤسسة الرسمية نفسها.

الحقيقة الثانية تعنى أن حسام مصطفى هو من ناحية أخرى «نظام» فكرى بمعنى أنه يحمل فكرا معينا يضعه فى أفلامه واستطاع به أن يجذب الجماهير ويلتقى باحتياجاتها.

وتثير الحقيقة الأولى تساؤلاً عن الطريقة التى يستطيع بها حسام مصطفى ومن ورائه المنتج تاجر الأخشاب.. أن ينتجا أربعة أفلام فى موسم واحد بحيث لا تتوقف عجلة عملهما السينمائى يوما واحدا وان يحلا بذلك كل مشاكلها الفنية والادارية التى تعجز المؤسسة غالبا عن حلها بكل جهازها الادارى الضخم . والذى دعا وزير الخزانة نفسه الى المطالبة بتخفيض نسبة من عمالتها الزائدة بحيث تحقق وفر سبعين ألف جنيه فى المرتبات فقط !

أما الحقيقة الثانية فهى تثير تساؤلا أخطر . وهو ما الذى يقوله حسام الدين مصطفى فى أفلامه ؟ والتى تدل اسماؤها فقط على نوعية فكر هذه الأفلام حتى دون مشاهدتها : «شنبو فى المصيدة» و«الشجعان الثلاثة» و«المساجين الثلاثة» و«ابن الشيطان».

ان «شنبو» يقوم على النجاح الجماهيرى لسلسلة اذاعية سيطرت على أسماع وأذهان بيوتنا جميعا منذ فترة بحيث لم يكن هناك ما تلتف حوله الجماهير كل ليلة بعد الافطار سوى مغامرات فؤاد المهندس المدهشة مع «موسولينى» و«البروفيسير درويش» وتأوهات شويكار المثيرة ثم مجموعة الاصطلاحات البالغة الهبوط والسوقية والتى اكتسحت ألسنة الناس حينذاك ، وأصبحت لغة تخاطب يومية مثل «العملية فى النملية»، «العبارة فى الدوبارة» و«الاكس فى التاكس» وغيرها من العبارات المقززة التى ملأت فراغا رهيبا فى رؤوسنا.

ولأن السينما المصرية لم تجد بعد أدبها الخاص، فانها تعيش على فتات نجاح وسائل التعبير الأخرى. وطبقا لمنطقها التجارى فقد كان لابد أن تستغل نجاح «شنبو» المذهل فى الاذاعة لكى تنقله الى السينما لتحقق به نجاحا مذهلا آخر .. ورغم الهجوم العنيف الذى لاقاه الفيلم على ألسنة النقاد وحتى القطاعات الواعية من الجمهور . فقد استطاع أن يحقق اكتساحا مثيرا فاق كل ما كان متوقعا لنجاح عمل هزيل كهذا. وتزاحمت الجماهير على الفيلم تزاحما لم يفقه بعد ذلك إلا «أبى فوق الشجرة».

وتقود الدراسة السريعة لهذه الظاهرة الى عدة حقائق تصل فى مدلولها النهائى الى نقاط كثيرة من جوهر أزمة السينما كلها :

فالجمهور الذى أقبل على «شنبو» جمهور مصرى صميم، يضم فى غالبه قطاعات شعبية أصيلة وينتمى اقتصاديا الى مستويين أساسيين : قطاعات كادحة أو محدودة الدخل وتعتبر السينما متنفسا وحيدا لها ومصدرا أساسيا للثقافة والاستمتاع الفنى الى جانب الراديو والتلفزيون وبالنسبة للقطاعات القادرة قليلا اقتصاديا ...

ويعتبر هذا هو جمهور السينما المصرية عموما وجمهور هذا النوع من الأفلام بالتحديد. وهو الكثرة الغالبة فى معظم المناطق التى تصل اليها السينما المصرية من خلال شبكة دور العرض

المحدودة.. ويغلب هذا الطابع الاقتصادى والذهنى على جمهور الاقاليم عموما حيث تقدم العروض الثانية.. بينما يتمتع جمهور القاهرة بمستوى اقتصادى أكثر قدرة بالنسبة لدور العرض الأول .. وأكثر ميلا للمستوى الاقتصادى الأول بالنسبة لدور العرض الثانى الذى تتركز جماهيره فى الاحياء الشعبية وتضم صغار الموظفين والعمال والحرفيين وبعض المهن الهامشية .

وتحدث تفرقة أساسية بالنسبة لجمهور القاهرة بين العرض الأول والعروض التالية من حيث المستوى الاقتصادى وحده.. فالارتفاع الكبير فى أسعار التذكرة بالنسبة لمتوسط الدخول يفرض تلقائيا أن ينحصر جمهور العرض الأول البورجوازية الصغيرة والمتوسطة .. ولكن الغريب أن هذا الفارق الاقتصادى لا يعكس أى فارق ذهنى بين جمهور العرض الأول وجمهور العرض الثانى، حيث تتقارب الأذواق تماما بالنسبة كرواد الأفلام المصرية بالذات.. وان كان تشبع جماهير الاحياء الشعبية وتأثرها بقيم هذه الأفلام أكثر وأشد خطورة.. لأن السينما تصبح هى عالمها المتع الوحيد ووسيلتها الأسهل الى التخيل والحلم والهروب من الواقع.. ومن هنا يصبح تأثر هذه الجماهير بأفكار وأنماط هذه الأفلام تأثرا مروعا لو أدركنا أن تسعين فى المائة من موضوعات السينما المصرية فى السنوات الأخيرة لا تخرج عن مغامرات عصابات التهريب والراقصات وقصص الحب الخرافية ومشاكل فراغ الطبقة المتوسطة، بينما يقل هذا الخطر بالنسبة لجمهور العرض الأول بحكم قدرته المادية نسبيا وقدرته على التنفيس بوسائل أخرى غير السينما التى تصبح بالنسبة له مجرد سهرة أسبوعية ظريفة وليس غذاء روحيا كاملا وفرحته «للفرجة على عالم آخر» وباستثناء هذا تبقى حتى «درجة التأثر» فان نسبة الاهتمام تتقارب الى حد بعيد ودرجة التذوق والاختيار نفسها . وهو ما يحدث عكسه الى حد ما بالنسبة للأفلام الأجنبية، حيث تتضح فروق أساسية بين جمهور العرض الأول الذى يتمتع بحد أدنى من الوعى والاختيار وبين جمهور العرض الثانى الذى يطلب من السينما الأجنبية جرعة أخرى من الاثارة المخدرة .

ولو حاولنا تطبيق هذا التقسيم النوعى – بكل ما يعتوره من احتمالات النقص – على مزاج جمهور السينما عندنا لأصبح مفهوما كل ما يحدث من ردود فعل هذا الجمهور تجاه السينما المصرية والأجنبية على السواء .

● فجمهور السينما المصرية يرفض تماما أى محاولة لتقديم سينما صعبة سواء أكانت جيدة التنفيذ مثل «الرجل الذى فقد ظله» و «شىء من الخوف» أو رديئة التنفيذ وجافة بالفعل مثل أفلام توفيق صالح.. والمقصود بالسينما الصعبة هنا ليس استخدام تكنيك معقد كأفلام الموجة الجديدة مثلا .. وانما مجرد أن الفيلم كان جادا أو يناقش قضية ما حتى لو كانت من واقع حياتنا نفسها.. فلعل جمهورنا هو الوحيد الذى يرفض أن يرى نفسه على الشاشة.

وهو لا يريد أن يدخل السينما آخر النهار ليرى نفسه ومشاكله مرة أخرى وجمهور السينما المصرية هو جمهور فرجة أساسا بمعنى أنه يذهب الى السينما كوسيلة رخيصة للاستمتاع ورؤية

حكايات مسلية .. وتدخل فى هذا الاطار عوامل اقتصادية ونفسية وجنسية عديدة لا مجال لتفصيلها هنا .

ومن هنا يصبح معقولا تماما أن ينجح «شنبو» نجاحا باهرا.. تنجح كل الأفلام التى تقدم عالما مناقضا للواقع المصرى. وكلما كان هذا العالم حافلا بوسائل الهروب من رقص وغناء وكوميديا ومطاردات مثيرة وألوان.. كلما اشتد الاقبال عليه . ومن هنا كان اكتساح موجة الأفلام الهندية التى بدأت بسانجام ولم ينته بعد.. وكان اكتساح «أبى فوق الشجرة» الذى يقدم كل مواصفات الفيلم الهندى مضافا اليها عبد الحليم حافظ .

● وبالنسبة لجمهور السينما الأجنبية فان ظلالا من هذه العوامل تنسحب عليه أيضا .. فنفس رغبة الهروب والاستمتاع تدفعه للاقبال على أفلام الاثارة التى وصلت الى قمتها فى مجموعة جيمس بوند.. ثم على الأفلام الغنائية – التى يشترك فيها مع جمهور العالم كله وإن كانت الدوافع تختلف بالنسبة لنا – ثم على موجة الأفلام الايطالية التى تقدم مجموعة قصص مسلية فى الفيلم الواحد تعتمد كل منها أساسا على الجنس ثم على موجة أفلام «الدولارات» التى مثلها كلينت استوود والتى تقدم احياء جديدا لأفلام الغرب والخيول والمسدسات القديمة. ولكن يبقى جمهور السينما الأجنبية أكثر تقدما بدون شك بحكم مستواه الثقافى الأعلى.. وبحكم تفتح هذا الجيل على العالم الخارجى.. ولكن يبقى هذا الجمهور نفسه مسئولا مع ذلك عن سقوط عدد من الأفلام العظيمة مثل «ألف مهرج» و«الذى يجب أن يموت» و«رجل كل العصور» و«المحلل النفسى للرئيس» وغيرها كثير.. وهى حقيقة، لا يمكن عزلها عن سياسة تربية ذوق الجمهور على نوعية هابطة من الأفلام جعلته يرفض أى مذاق آخر للسينما الجادة .

وهى سياسة تجارية تبدو معقولة من شركات التوزيع الأجنبية التى تستهدف الربح.. ولكنها تبدو غير مفهومة من شركة التوزيع الرسمية التى استمرت فى استيراد نفس النوع من الأفلام ورفضت المغامرة بتجربة مدارس أخرى من السينما النظيفة خوفا من الخسارة .

هى خسارة لابد منها فى البداية .. ولكن لابد من إحداث «صدمة» فى أذهان الناس تجبرهم على تقبل سينما أخرى سينفرون منها فى البداية ولكنهم بالمعاناة وبالوقت وبالتعود ، يمكن أن يقبلوا مذاقا آخر للسينما.

فمما لا شك فيه أن الجمهور يملك عذره وهو الذى قضى أربعين عاما يتجرع هذه السينما، تقول له أفلامنا الهابطة وموضوعاتها الخرافية وحرفيتها الرديئة أن هذا هو العالم، وهذه هى التسلية وهذه هى الأحلام الوحيدة التى يمكن أن يحلمها .

وليس نجاح «شنبو» وسقوط «رجل لكل العصور» إلا نتيجة طبيعية لتراكمات أربعين سنة من تربية ذوق المتفرج المصرى على السينما الرديئة أو السينما السهلة فى أحسن أحوالها.. وعندما حاول بعض السينمائيين الجدد – يوسف شاهين وتوفيق صالح – أن يصنعوا له سينما جادة..

فهم أما ابتعدوا عن الواقع وتكلموا لغة أجنبية، وأما وضعوا أفكارهم النبيلة فى قالب بالغ الرداءة وخال من الفن والسينما فن وجمال بقدر ما هى فكر .. ونجاح «زوربا» حتى على المستوى الشعبى فى بلادنا يؤكد أن الأمر ليس ميئوسا منه تماما وأن السينما الجيدة يمكن أن تجد اقبالا من جمهورنا .. بشرط أن تكون سينما . أى فنا جميلا أولا!

أن الجمهور هو حجر أساسى وخطير من أزمة السينما المصرية.. وهو جمهور يحتاج منا دائما الى فهمه وفى الوقت نفسه عدم التغاضى عن أخطائه. هو قد استسلم تماما لسينما الاربعين سنة ،لم يحاول أن يرفضها.. بل أن يبالغ فى تشجيعها ويمعن فى الابقاء عليها .. ويعطى الفرصة لحسام الدين مصطفى لكى يصفع كل فلاسفة ونقاد السينما والفن النظيف والموضوعية والهدف والواقع، وكل هذه الكلمات التى تبدو جوفاء فى مواجهة اعلانه الذى يؤكد أنه يعرف الطريق الى الشباك وبالتالى الى ما يريده الناس.. لأن هذا الشباك ليس إلا مقياسا - شئنا أم أبينا - لأذواق الناس.

ولا أحد يمكن أن يتجاهل كل الظروف الاقتصادية والفكرية التى تحكم عملية الانتاج السينمائى فى مصر ولكن الكلمة الأخيرة كان يمكن أن تكون فى الجمهور؟ رفض ما يقدم له وفرض كلمته وعرف كيف يختار ،لكن عملية الاختيار هذه محكومة بالعديد من الصعاب الشائكة واذن هاهو شنبو يؤكد أن الجمهور صانع مأساته بنفسه .. وهاهى الأسباب التى تحمل فى ذاتها حلولها فبالوصول الى مستوى أفضل فكريا واقتصاديا لجمهورنا .. يمكن فقط الوصول الى سينما أفضل . !

جريدة « المساء » ١٩٦٩/٧/١٣

مأساة فى « زقاق البلطى »

كنت دائما أحس بتعاطف شخصى مع توفيق صالح.. أو بالتحديد الاتجاه الذى كان توفيق صالح يحاول جاهدا أن يطبع به عمله السينمائى.. ورغم هجومى الشديد على أفلام توفيق صالح فقد كنت أحس بأزمة ضمير حقيقية خشية أن يكون هذا المخرج الشاب نبيا لا كرامة له – مثل كل الأنبياء – فى وطنه !

وبعد كل جرعة قاتلة من سينما توفيق صالح كان الانسان يبتلعها على مضض راجيا أن تكون الجرعة التالية أخف مذاقا.. ولكن تحولت الأفلام الى غصص.. وجاء كل فيلم خطوة أخرى فى طريق منحدر الى هاوية.. كان لابد أن تؤدى فى النهاية مهزلة «السيد البلطى».. الذى جاء شهادة اجهاض نهائية لحلم آخر من أحلام السينما المصرية.. كان يوحى بالكثير !

ولقد كانت قيمة سينما توفيق صالح الحقيقية هى أنها سينما فكرية.. كان واضحا أنها تحاول أن تكون تعبيرا عن رؤية الفنان نفسه للواقع المصرى.. الواقع الحقيقى المعاش وليس واقع الديكورات المصنوع .

وعندما ظل توفيق صالح سنوات عديدة بعد «درب المهابيل» بلا عمل .. راجت أسطورة عن أن هذا الفنان الشاب شهيد أو قديس تحاربه شياطين السينما التقليدية وتمنعه من العمل.. وكان يمكننا تصديق هذه الأسطور .

ولكنه عندما منح الفرصة بعد الفرصة صنع أشياء مفاجئة وحينما قدمت السينما العالمية نماذج عديدة لسينما بسيطة وممتعة وبالغة العمق فى نفس الوقت.. أصبح واضحا أن أزمة توفيق صالح الحقيقية ليست فى «ماذا» يقول للناس.. ولكن «كيف» يقول لهم؟.. وأصبح واضحا أيضا أن هذا الفنان الحسن النية والمتقدم فكريا .. والذى يمكن أن يبهرك بثقافته وحماسته وأفكاره لو جالسته شخصيا .. لا يستطيع بعد ذلك أن ينقل أفكاره هذه للناس لأنه يتعالى عليهم ويعطيهم خطبا !

وفى «**زقاق السيد البلطى**» آخر أعمال توفيق صالح يقدم عددا رهيبا من الخطب لا نهاية له .. ونحن نحس طول الوقت أننا لا نستطيع تبين وجهة النظر النهائية بالنسبة لموقف الصيادين من

المركب.. وعزت العلايلى نفسه باعتباره بطل الفيلم غير رأيه بالنسبة للمركب الجديد أكثر من مرة وكذلك الصياد العجوز الحكيم عبد العظيم عبد الحق، الذى أراد سيناريو توفيق صالح أن يجعله ضميرا للصيادين ولكنه أبى ألا أن يقدمه فى صورة مبتذلة للعجوز الماجن الذى يجرع البوظة ويغنى للراقصات.. وهو نفس عيب كل الشخصيات وفضلا عن تقصع وتهتك بطلتى الفيلم وأزيائهما الخليعة التى تتناقض مع عائلة صيادين فقيرة.. فان الفيلم يقدم عمليات جنسية مكشوفة «تحت السلم» وبالحاح مقزز مازلت لا أصدق أننى رأيته بالفعل.. وهو مشهد فتاة تنزع الشعر من ساقيها العاريتين وتتأوه.. ربما حسرة على نهاية مؤسفة لمخرج شاب.. ولكنها نهاية صنعها بيده !

● مجلة « الكواكب » ١٩٦٩/٨/٢٦

« المومياء »

مشكل جديد للفيلم المصرى

يا من تمضى ستعود ..
يا من تنام ستصحو ..
يا من تموت ستبعث ..
فالمجد لك ..
للسماء شموخها
وللأرض عرضها ..
وللبحار عمقها ..

بهذه الكلمات من كتاب الموتى الفرعونى يبدأ فيلم شادى عبد السلام الأول « **المومياء** ».. ويبدأ شكل جديد تماما من أشكال التعبير بالفيلم المصرى.. وهو شكل لا يمكن قياسه بالمنطق العادى .. أو بالقياسات التقليدية لأشكال التعبير والتى ألفناها فى أفلامنا.. بحيث تصبح كل المقارنة التى تربط «المومياء» بغيره من أفلامنا مقارنات غير منطقية.. لأن شيئاً فى أفلامنا لا يشبه «المومياء».. وبحيث يصبح مفرطا فى السذاجة أن نتساءل : ماذا يقول ؟ .. لأنه لا يقول شيئا أيضا بالمنطق التقليدى .. لا يحكى حدوتة ولا يعظ ولا يقدم عبرة.. ومن لم يخرج من دقائق الفيلم المائة باحساس خاص بما يقوله الفيلم فلا يمكن أن يخرج بشىء بعد ذلك ولا يمكن أن تقدم له التفسيرات شيئا من خارج بناء الفيلم نفسه.. ولا يكون هذا فشلا من المتفرج ولا فشلا من شادى نفسه.. بل هو على العكس تأكيد لأن هذا الأسلوب الجديد فى السرد الفيلمى قد نجح.. لأنه لا يخاطب عاطفة المتفرج بل عقله .. وهو يفترض أن يكون هذا العقل متفقا ومستوعبا لهذه السطور القليلة من كتاب الموتى فى أول الفيلم والتى قد تمر سريعا دون أن يقرأها أحد .. لا سيما أنها مكتوبة بخط صعب القراءة بالفعل.. وكل شىء فى الفيلم صعب بعد ذلك .. ويمكن أن يصدم متفرجنا التقليدى لأنه يقلقه ويجعله يتعب فى المتابعة والتفكير والتساؤل المستمر عما وراء الصورة.. لأن شيئا لا يبدو واضحا من الوهلة الأولى والصور لا تحكى «الحدوتة» المألوفة .. والممثلون لا يتحركون الحركة العادية.. بل ولا يقولون حتى كلاما عاديا.. فالكلمات الفصحى على

ألسنتهم تبدو قادمة من عالم آخر.. قد يكون هو بالضبط عالم كتاب الموتى من ألفى سنة.. وقد يكون هو عالمنا نحن الحالى .. ولكنه بالتأكيد عالم مصرى فيه كل كوامن تاريخنا وتلك الروح الغامضة التى تربطنا بالرهبة بدهاليز معابد الوادى الرطبة . ومن هنا يصبح واضحا بعد قراءة السطور الأولى من كتاب الموتى عن الموتى الذين سيعودون والنيام الذين سيصحون.. أن للفيلم بعدا آخر أعمق من أن يكون مجرد هؤلاء الناس الذين رأيناهم يلبسون الملابس الصعيدية وينطقون الفصحى ويتحركون بين معابد طيبة.. فعقيدة البعث المصرية من أيام أوزيريس تتجدد.. وشىء فى أعماق هذا الشعب يصحو دائماً وينتفض.. والفراعنة الذين رأينا قرابينهم فى نهاية الفيلم تهبط من مقابرها فى الجبل عبر الوادى لتحملها سفينة الآثار الى القاهرة.. يبعثون بذلك من رقادهم الأزلى فى جوف الأرض ليرحلوا الى ضوء الشمال ليراهم الناس.. وليقولوا هم شيئا للناس.. والفيلم لا يقول هذا كله.. وانما يقول إن تراثنا المهدر – والذى يصبح دلالة على كل قيمنا الكبرى من مجرد مجموعة توابيت فرعونية – لا يجب أن يبقى دفينا فى الأرض لينهبه اللصوص والمبددون والمزيفون وتجار الماضى والحاضر.. وانما مكانه الطبيعى هو مع من يدركون قيمته ويحافظون عليه.. وهذا ما تقوله الأحداث المباشرة للفيلم .. وما لم تستطع أن تدركه عقليات قبيلة «الحربات» التقليدية التى توارثت سر المقابر الفرعونية أجيالا .. ورأت فيه حكرا تنهبه وتبيعه.. وعندما مات الشيخ سليم كبير القبيلة كان على ولديه أحمد مرعى وأحمد حجازى أن يرثا السر ويحفظاه ويستمرا فى نهب الآثار لتعيش عليه القبيلة.. ولكن الولدين يتمردان بعد أن عرفا السر.. فهما يرفضان أن يكون «هذا عيشهم».. وأن تعيش القبيلة بلا مهنة سوى نهب الموتى وبيعهم.. وعندما يفكر الأخ الأكبر فى رفض قيم قبيلته ومغادرة الجبل يصبح لابد من قتله مع السر والقاء جثته فى النيل.. وتبلغ أزمة الأخ الأصغر ونيس قمتها.. فهو يكتشف سر أجداده الهائل .. هذا فى العيش على حرمات الموتى.. فى نفس اليوم الذى رأى جثمان أبيه يدفن فى صباحه.. ويهيم ونيس على وجهه عاجزا عن اتخاذ موقف الرفض الحاسم الذى اتخذه أخوه ودفع حياته ثمنا له.. يظل ضائعا فى الجبل يرقب كل شىء بعينين جديدتين.. حتى تماثيل الفراعنة الحجرية أصبحت بشرا.. وهو يفتح عينيه على شرور العالم من حوله : أيوب تاجر الآثار الذى يسرق رزق الناس بعد أن سرقوا تراث أجدادهم .. ومراد تابع أيوب المستعد للمتاجرة فى كل شىء حتى شرف ابنتى عمه .. وزينة ذات العيون العميقة التى ومضت فى حياة ونيس كلمحة خاطفة من الأمل ولكنه يكتشف فى نفس اللحظة أنها ليست أكثر من مومس تبيع نفسها مقابل تمثال .. ثم هذا الخطر الداهم الجديد القادم من القاهرة فى سفينة «أفندية الآثار» الذين يريدون أن يعودوا بالتوابيت الى حيث تعيش فى الضوء من جديد .. ويوقفوا بذلك تجارة دامت أجيالا ويتوقف معها رزق القبيلة.. وفى لحظة تمزقه الشديد بين قيم أجداده وعيشهم على نهب الموتى.. وقيمه هو الجديدة التى أصبحت تقدس حرمات الموتى وتنظر الى التماثيل الحجرية كبشر.. يبوح ونيس بالسر الهائل..

سر مكان المقبرة التى تنهبها قبيلته.. لمفتش الآثار .. وفى جوف الليل تنزل التوابيت فى موكب هائل من الجبل الى النهر.. وتمضى بها سفينة مضيئة فى الفجر.. وتكون حياة القبيلة نفسها قد ضاعت.. ويباغت شيوخ القبيلة ولكن أبناءهم يرفضون الهجوم على قافلة الآثار .. لأنهم هم أنفسهم يرفضون أن يكون هذا عيشهم .. ويكتفى أهل الوادى بأن يراقبوا موكب التوابيت .. ويبكوا على موتاهم الذين يمضون عنهم لأول مرة من آلاف السنين ..

ولم يؤلف شادى عبد السلام هذه القصة.. فقد حدثت بالفعل وبنفس التفاصيل تقريبا عام ١٨٨١ وروتها معظم كتب التاريخ المصرى التى ألفها ماسبيرو وكوتريل وسيرام وبروكس.. وأخذها شادى فقط ليجردها من طابعها الزمنى ويمنحها هو الآخر روحا هائمة كروح ونيس. كما يجردها من كل ملامح الواقع.. فيصبح الناس والحركة والأزياء والحوار والجو كله «خارج الواقع».. ولكن مع المحافظة على اطار الجو المصرى نفسه الذى يتجدد دائما من الفراعنة الى الصعايدة دون تغيير كبير.. ويختار شادى شكلا ملحميا لسرد قصته التى ليست قصة فى الواقع ولا حدثا دراميا.. ولا يمكن فى تصوره عرضها إلا فى «فورم» خاص يستلزم بالضرورة حركة كاميرا وميزانسين يشبه أحيانا ميزانسين المسرح حين يحرك الأبطال أمام حائط واحد «كما فى مشهد الأم مع الابن الأكبر» ويحافظ على الايقاع البطئ النابع من داخل المشهد نفسه وليس من سرعة القطع.. بحيث يصبح لكل مشهد ايقاعه الخاص يرتفع ويهبط داخل وحدة المشهد.. ويبدو الحوار غريبا على الاذن كأنه مترجم عن لغة أخرى.. ويعتقد شادى أنه يصبح بذلك «مونولوج» بصوت الضمير .. والضمير لا لغة محددة له .. بمعنى أنه ليس «ديالوج» بين شخصيات .. بل حوارا من الشخصيات الى نفسها.. والعامية كانت ستعجز عن التعبير وتضفى جوا واقعيا يتحاشاه شادى.

ويؤكد شادى أنه لا يقدم شكله الجديد هذا كاكتشاف.. أنه لا يقترحه شكلا للفيلم المصرى. فهو شكل خاص جدا لموضوع خاص جدا.. وهو لا يصلح للتطبيق على أى موضوع آخر.. بل أنه هو نفسه لن يكرره..

ومن هنا يصبح طبيعيا أن يصدم «المومياء» عقول الكثيرين .. لأنه يخاطب أساسا عقولا ذكية.. ويصبح طبيعيا أيضا أن يتحدى فهم الكثير حتى ممن يحترفون «كتابة العواميد» عن أى شىء.. السينما والمسرح والموسيقى والجمعيات التعاونية ووصف أجساد فنانات الكباريهات.. وأن يقول بعضهم أن الفيلم شىء جيد ولكن التصوير جيد جدا.. وكأن التصوير شىء آخر لا علاقة له بالفيلم والمخرج.. فهذا الفيلم يستفز بالتأكيد ذكاء رواد سينما الشجيع والكباريه .. وهو لا يحكى شيئا ويطلب منهم أن يفكروا .. ونحن لا نملك جميعا الوقت ولا القدرة لكى نفكر .. وربما لا نريد .. وتبقى القضية أخطر من مجرد شادى عبد السلام والمومياء.. وانما ضرورة حماية حق الفنان المصرى فى أن يفكر .. وحق الجدد فى أن يغيروا شكل الفيلم المصرى حتى لو صدموا تجار السينما وتجار «عواميد الكلمات» .

● مجلة « الكواكب » ١٩٦٩/١٢/١٦

« المومياء» شادى عبد السلام ١٩٦٩

● **قصة «واقعة» حقيقية !**

لا يحكى فيلم «**المومياء**» قصة بالمعنى التقليدى.. وانما يبنى شادى عبد السلام فيلمه على واقعة حقيقية مشهورة فى أوروبا لدى علماء «الاجبتولوجى» ورونها كل كتبهم تقريبا : «المومياوات الملكية» لجاستون ماسبيرو.. «تاريخ مصر» لبرستيد.. «الفراعنة المفقودن» لكوتريل.. «توت عنخ آمون» لنويل كور .. «آلهة .. مقابر .. وعلماء» لسيرام.. «مخبأ المومياوات الملكية لبروكش».. والواقعة حدثت عام ١٨٨١ فى نفس المكان.. منطقة الأقصر حيث عرفت قبيلة الحربات سر مخبأ المومياوات وتوارثته أبا عن جد.. ووصل رجال الآثار الجدد إلى المنطقة ليتقدم منهم أصغر وريث فى العائلة.. ويمنحهم السر.. لا أحد يدرى لماذا.. ربما لخلاف عائلى أو طمعا فى المكافأة.. ولكنه كان عملا غير أخلاقى على أية حال.. حوله الفيلم الى عمل نبيل نابع من طبيعة فتى يرفض أن يتجر آباؤه فى لحم أجداده الموتى..!

ولقد حدث بالفعل أن نقل رجال الآثار كنز التوابيت الهائل هذا .

وهبطوا به ليلا من الجبل.. واصطف أهل الوادى كما حدث فى الفيلم وبكت النساء.. وأطل الحزن من عيون الرجال دون أن يعرف أحد سببا محددا للحزن.. فقد كانوا يحسون بفطرتهم أنهم يودعون عزيزا .. هل هو الارتباط العاطفى المصرى الموروث بقداسة الموتى؟ هل هى روح التعلق المصرية الموروثة بجثمان الفرعون الميت وهو يعبر النهر الى شاطىء الأبدية الخالد ؟

لقد ظلت ظاهرة حزن أهل الوادى وبكائهم على موكب توابيت الفراعنة الراحل الى الشمال.. تحير كل علماء الآثار .. وهى التى أغرتهم جميعا بأن يرووا القصة فى كتبهم ليجعلها شادى عبد السلام أساسا لبناء هذا الفيلم !

وعندما حمل أدواته إلى نفس المنطقة ليعيد تصوير القصة بعد ٨٧ سنة وجد أحفاد قبيلة الحربات.. ما زالوا موجودين فى قرية القرنة..

وعندما سار موكب التوابيت السينمائى أمام بيت قديم.. خرجت عجوز طاعنة فى السن.. رأت جنازة الفراعنة تمر أمامها من جديد بعد هذا العمر الطويل.. ووقفت على باب البيت وبكت.. وبعد

أن مضى الموكب أغلقت بابها عليها حزنا.. وماتت بعد أربعة أيام.. وقيل أنها كانت زوجة ونيس!

بل لقد حدث شيء غريب آخر عندما مرت التوابيت بجوار معبد هابو أثناء التصوير.. بكى أطفال صغار وعندما سألوهم عن السبب جروا ولم يجب أحد.. لأنهم لم يكونوا يعرفون السبب !

ويأخذ السيناريو هذه الواقعة التاريخية ويجعل فهمها مفتاح فهمها تلك الكلمات من كتاب الموتى فى بداية الفيلم ونهايته.. والتى تمثل فكرة البعث فيها إحدى ركائز الفكر الفرعونى.. حيث لا تفنى الروح مهما طال بها الزمن.. وحيث لابد أن يبعث الإنسان المصرى يوما مهما بدا على جسده من تحلل.. لأنه يوما ستناديه عين الشمس: «انهض فلن تفنى .. لقد نوديت باسمك .. لقد بعثت!».

وفى «المومياء» ظلت توابيت الفراعنة راقدة فى جوف الجبل ينهشها لصوص الآثار.. ولكن خلاصها جاء على يد واحد من أبناء لصوص الآثار أنفسهم حين باح بسرها لافندية القاهرة الذين حملوها من جديد الى النور ليراها الناس.. وليعود معنى خلودها العظيم ليبهر الناس.. وليكون البعث !

وفكرة شادى عبد السلام البسيطة وراء هذا العمل أنه :

– فى وقت ما.. لابد أن يعود الشيء إلى من يستطيع صيانته.. وهذا هو البعث، فالتوابيت بعثت عندما عادت إلى علماء الآثار ليدرسوها ويصونوها ويضعونها فى المتحف.. والا أصبح مصيرها كالمومياء التى رأيناها تمزق وتسرق قلادتها فى أول الفيلم .. وكل أمانة البلد وتراثها العريق لا يمكن أن توضع فى أيدى من لا يصونونها! وهذا درس عظيم من تاريخ مصر كله !

● **فيلم خارج الواقع**

ويجرد بناء الفيلم أحداثه من إطارها التاريخى.. بل يجردها حتى من الزمان.. ويمنحها ملامحها المصرية فقط من ارتباطها بالمكان.. الجبل .. المعابد.. النيل.. المعابد الفرعونية.. ومن طبيعة الإنسان الذى لا يمكن من خلال سلوكه وأزيائه وقيمة نفسها.. إلا أن يكون مصريا.. ووفرت أماكن التصوير ذلك الجو المصرى.. ما بين البليدة والجيزة والمقطم وأبو رواش وسقارة والأقصر .. وستديو مصر !

وفى بناء الأحداث والشخصيات حرص السيناريو دائماً على أن يحقق شكلا ملحميا لا علاقة له بالواقعية لا فى الأحداث ولا الأداء ولا حركة الكاميرا.. ومن هنا تبدو غرابة جو الفيلم كله بالنسبة للأسلوب الدرامى التقليدى.. ويؤكد شادى عبد السلام أنه باختياره «الفورم» الملحمى أصبح غير مرتبط اطلاقا لا بلغة ولا بأماكن واقعية.. ولا بالحياة اليومية للشخصيات فى البيئة المحددة بالمكان.. مع حرصه على الطابع المصرى منه فقط بما يناسب هذا الشكل الملحمى..

ورغم مخالفتى شخصيا لمنهج شادى عبد السلام فى رفض الواقعية.. إلا أن حقه كفنان فى اختيار أسلوب تعبيره.. وحريته الكاملة فى استخلاص أدواته ورؤيته الموضوعية أو الشكلية .. وفى التجريب الخلاق الذى يناسب قدراته كفنان.. تصبح حقوقا بديهية تستحق الحماية فى وسط

ثقافي متحضر ومتفتح لكل المدارس ومناهج الابداع طالما هى تستهدف فى النهاية فنا مصريا جديدا وجادا.

ويؤكد فيلم شادى الروائى الأول «المومياء» وفيلمه الآخر القصير «الفلاح الفصيح» أنه فنان جاد بالفعل.. وشجاع فى المجاهرة برفضه للواقعية الذى قد يؤلب عليه الكثيرين.. فهو يؤمن بأن الفن لم يكن ليحقق انجازاته الرائعة فى أقل من قرن واحد إلا عندما رفض الفنان الكلاسيكية وفرض أساليبه المتجددة فى الانطباعية والتعبيرية وثار على نقل الواقع والشجرة المرسومة بكل أوراقها.. والملاك ذى الأجنحة والغمام المحلق فى السماء .

وهو يرى أن : هوليوود انتهت عندما ربطت نفسها بنقل الواقع الشكلى دون محتواه الإنسانى.. بحيث يصبح كل شىء منضبطا فى الصورة كما هو فى الواقع ويتكرر كل شىء من لقطة الى أخرى فى «راكور» دقيق.. بينما ستجد فى «المومياء» لقطة فيها كوب وفى اللقطة التالية مباشرة لنفس الحدث يختفى الكوب .. وهذا يخالف أول مبادئ التطابق «الراكور» وهو ألف باء السينما.. ومع ذلك لم يلاحظ أحد هذه الحقيقة.. والفيلم ملئ بهذه الأمثلة التى لم تزعجنى لأنى أقدم رؤية أخرى للواقع غير الرؤية اليومية.. ولا أقدم ناسا حقيقيين يقولون كلاما حقيقيا ويحيون حياتهم اليومية المنطقية .. وايطاليا نفسها التى قدمت للعالم «النيوريالزم» انتهى فيها هذا.. وتركه روسيلينى رائد الواقعية الجديدة نفسه الى أساليب أخرى.. وفللينى وبازولينى لا علاقة لهما بالواقع.. برجمان له عالمه الخاص !

● **الإخراج**

يتحاشى « مؤلف الفيلم » - الذى يترك بصماته على كل حرفيات العمل - المواقف الميلودرامية والإثارة.. يترك الخواطر العديدة تنساب فى ذهن المتفرج دون أن يمسك منها بشىء محدد .. فهو يشاهد بأحاسيسه الخاصة دون أن تفرض عليه أحاسيس من خارج تجاوبه الشخصى مع الفيلم.. ومن هنا يصبح طبيعيا ألا يحس الكثيرون بشىء لأنهم لم يتجاوبوا .. وهذا نوع من السينما الذهنية الصعبة التى لا يعنى عدم التجاوب معها قصورا فى الفيلم ولا فى المشاهد .

وينظم المخرج مناطق الحركة ومناطق الحوار بحيث لا يجتمع الاثنان أبدا..

فالشخصية إما إن تتحرك وإما أن تتكلم.. ومن هنا يبدو الميزانسين مسرحيا فى بعض المشاهد.. مثل مشهد نقاش الأم زوزو حمدى الحكيم مع الابن الأكبر أحمد حجازى الذى صوره المخرج على جدار واحد وبأقل قدر من التقطيع.. مما يذكرنا ببعض مشاهد عمل ملحمى آخر مثل «الكترا» كاكويانيس. و«تسكين» الحوار هذا سببه ايمان المخرج بأنه ليس حوارا خارجيا.. أى يوجهه الممثل إلى ممثل آخر .. وانما حوار فى أعماق أعماق الشخصية.. فهو «مونولوج» أكثر منه «ديالوج» ومن هنا لم يكن ممكنا التعبير عنه بالحركة الطبيعية.. ولكن فى مواقف قليلة جدا كان كل من الحركة والحوار يكمل الآخر .

ويختار شادى وعلاء الديب كاتبا الحوار لغة غريبة يقول شادى أنها ليست فصحى.. ولكنها «عربية سليمة» .. (ومع ذلك فهى ليست سليمة تماما.. اذ تبدو أحيانا كأنها مترجمة عن لغة أخرى).. ولكنه يعتقد أن الجمهور لن ينفر منها لأنه يسمعها في الإذاعة وفى خطب الجمعة وفى قصائد أم كلثوم.. وإذا كان جديدا أن يسمعها فى السينما فلأنها أنسب لشكل «المومياء» من العامية التى كانت ستعجز عن توصيل المعنى.. وبالذات العامية الصعيدية.. ثم أن الحوار العامى كان سيحول «المومياء» إلى فيلم واقعى.. وهذا يتطلب سيناريو من نوع آخر تماما.. ويتعارض فى نفس الوقت مع نهاية الفيلم التجريدية.

● **التصوير**

يحقق عبد العزيز فهمى مستوى ممتازا فى استخدام الكاميرا واللون محققا فيه رؤية المخرج كاملة.. ويبدو الحس التشكيلى واضحا فى كل كادر.. بحيث تبدو عناية المخرج والمصور بالتكوين القائم على علاقته الشخصية بالمكان.. واستغلال جماليات البيئة فى لقطات عامة للصحراء الفسيحة والنيل والمعابد التى تصنع خلفية طبيعية لمعظم الأحداث.. ويصل تفاهم المخرج والمصور إلى قمته فى تكوينات الملابس السوداء فى الفضاء الأصفر فى جنازة الشيخ سليم.. ومشهد الهبوط إلى المقبرة لمعرفة السر.. وكل مشاهد الممرات والدهاليز ومطاردة ونيس لزينة.. ومشاهد الليل عموما.. وتستمر لقطة زيارة ونيس لأحمد كمال فى سفينة الآثار نحو ثلاث دقائق كاملة بدون قطع وبحركة كاميرا بارعة ودقيقة على «شاريوه» يمتد من خارج السفينة معلقا فى الفراغ ليتابع ونيس على الشاطئ حتى يصعد الى المركب ثم يدور معه وهو يهبط فى جوفها مع أحمد كمال بينما تعود الكاميرا الى الضابط بدوى وهو يرقبهما فى توجس .

وفى مشهد الختام الذى يستمر نحوا من سبع دقائق لموكب التوابيت الهابط من الجبل الى مركب الآثار .. تبلغ البراعة فى استخدام امكانيات الصورة قمتها.. فى الوحدة الفنية المتكاملة التى يحققها حجم اللقطة العامة والإضاءة الشاحبة التى تنتهى بأضواء المركب وهى تمضى فى غبشة الفجر.

والألوان موظفة فى الفيلم بحيث تخدم مضمون الصورة وليس بغرض جمالى أو شكلى مستقل.. فتختفى الألوان الزاهية لتبقى الألوان الداكنة عموما والتى يحتملها الموضوع فقط .. ويبدو هذا فى لون الجبل وفى الملابس السوداء التى يلبسها معظم الشخصيات.. فالألوان هنا ملخصة أو مركزة كما هى فى الطبيعة القاسية بالفعل.

ولقد كان التصوير يتم وفق حساب دقيق لتوزيع اللقطات على مدى النهار..

ومشهد الموكب الأخير مثلا تم تصويره فى ٤٠ يوما.. فبعد انتهاء العمل اليومى بعد غروب الشمس كانوا يصورون لقطة واحدة من مشهد الختام لكى يتحقق جو الفجر..

وفى اختيار أماكن التصوير كان لابد من توفير وحدة فى الشكل واللون بينها جميعا رغم

تعددها وبعدها.. وكان على مدير التصوير بعد ذلك أن يتحاشى الإضاءة الحادة لكى يضفى غلالة شاحبة على المنظر تنفى واقعيته .

● **الملابس والديكور**

كان طبيعيا أن يصمم شادى عبد السلام ملابس الفيلم بنفسه بعد خبرته الطويلة فى هذا العمل فى مصر والخارج.. وهى ملابس صعيدية مبسطة ولكنها مطورة أو مهذبة بحيث تناسب العمل الفنى وتكتسب أناقة غير واقعية أيضا.. وتبدو عناية شادى الفائقة بالتفاصيل الدقيقة لملابس نادية لطفى مثلا رغم قصر دورها.. بحيث تبدو تحت عباءتها السوداء حلى ونمنمات كثيرة. بينما تعطى ملابس الرجال السوداء ايحاء بتراجيدية الموضوع.. وينفرد الغريب وحده (محمد مرشد) بلبس جلباب أبيض ويضعه المخرج كنقيض لجلباب أحمد مرعى الأسود.. فالغريب قادم أساسا من الوادى حيث للناس هناك حرفة واضحة هى الزراعة ومن هنا فهم مسالمون ومستقرون أكثر .. بينما يتفق اللون الأسود مع طبيعة حياة أهل الجبل القاسية وعيشتهم فى نفس الوقت على نبش المقابر.

وفى الماكياج نفسه تكتسى وجوه الممثلين جميعا بلون واحد.. هو السمار الزائد قليلا.. وخامة اللون هذه أحضرها شادى من الخارج بحيث تعطى هذه النتيجة مع فيلم ايستمان.. ولم يميز الماكياج بين سمار الصعايدة وأفندية الآثار ليؤكد على انتمائهم جميعا لبلد واحد..

وكان على مهندس الديكور الشاب صلاح مرعى أن يحقق نفس الجو الذى يتطلبه الفيلم من جميع وحداته.. فاذا كان عليه أن يعيد خلق الواقع المادى التاريخى المعروف.. فإن هذا يتطلب بالطبع دقة كاملة مع المحافظة على ملامح الطبيعة نفسها.. فأيا كان أسلوب المخرج فى علاج الحدث خارجا عن الواقع إلا أنه لن يمكنه بالطبع تغيير الطبيعة ولا تراث الآثار المادى.

وصمم صلاح مرعى المقبرة وبيت العائلة. ورغم أن بيوت لصوص الآثار فى الواقع تبنى فى حضن الجبل وفوق المقبرة التى يتسللون إليها.. فإن الديكور هنا ركز البيت والمقبرة فى مكان واحد تمشيا مع أسلوب الفيلم كله فى اختزال الحركة.. حركة الكاميرا والممثل معا وتبسيط الميزانسين إلى أقل خطوط ممكنة.. وجعل الديكور بيت مراد اللص والقواد فى أحد المعابد.. للتأكيد على انتهاك حرمات الموتى حيث يدور هذا العبث كله فى مقابرهم.. وخطوط الديكور تسودها البساطة.. وتظهر فقط الأكسسوارات التى ستستخدم فى الميزانسين.. وتم تصميم التوابيت طبقا لما فى المتحف المصرى، وبنفس الخامات الخشبية وبنفس النقوش والتطعيم.. واستغرق إعدادها وحدها ستة شهور..

● **شريط الصوت**

الموسيقى من وضع المؤلف الإيطالى ماريو ناشيمبينى مؤلف موسيقى بعض الأفلام العالمية مثل «باراباس» و«وداعا للسلاح» و«سليمان الحكيم» و«دكتور فاوستوس».. والذى يملك معملا

صوتيا كاملا فى قصره الفخم فى ضواحى روما.. يستخدم فيه أحدث الطرق لتركيب الصوت و«توليف» الموسيقى – فهو يملك ١٥٠٠ شريط صوت.. ينتخب منها ما يعجبه لتؤدى غرضا موسيقيا معينا.. ويستطيع بجهاز خاص أن يمزج بين ١٢ شريط معا يخرج من جمعها مزيج لحنى غريب.. وهو يؤلف أوبرات عصرية أحيانا بهذه الطريقة.. ولكنه كثيرا ما يؤلف موسيقاه الخاصة بالطبع.

وفى «المومياء» حاول ناشيمبينى ألا يتقيد بموسيقى «محلية» مرتبطة ببلد أو بزمن محدد.. فهو يقدم موسيقى غير محسوسة تسرى تحت جلد الصورة ولا تفرض نفسها عليها.. وهى أشبه بتهويمات مكتومة كريح الجبل.. ولا تحمل أى تنغيمات تقليدية بحيث لا ترتفع ولا تنخفض وكأنها جزء من تركيب المشهد نفسه.. فهى أشبه بتأثيرات موسيقية كالتأثيرات الصوتية : كالريح التى تزوم طول الوقت وصوت ماء النهر.. ومع ذلك فقد كانت سبع آلات تلعب معا فى بعض الأحيان ويشترك معها الكورال.. وبإيقاع منتظم ولكن غير منغم.. ولم يكن ممكنا تسجيل ذلك إلا بأجهزة الكترونية غير موجودة «بالطبع» فى استديوهاتنا.

وفى مشهد الختام رأى شادى أن يستخدم أحد «البشارف» العربية القديمة.. ليتناسب مع الموكب الجنائزى.. وتم إبطاء سرعة إيقاع البشرف ثم إمراره فى «فلتر» لتنقيته.. واستخدم ناشمبينى بعد ذلك صدى البشرف فقط دون البشرف نفسه.. وسجل مارينيللى المؤثرات الصوتية فى اسبوع.. وألغى من شريط الصوت كثيرا من تفاصيله بحيث أصبح غير واقعى هو الآخر.. وفى نفس الوقت استغلت الأصوات المفيدة دراميا واختفت الأصوات الأخرى.. ولم تجتمع الموسيقى مع المؤثرات الصوتية على شريط الصوت إلا فى حالات نادرة.

● **المونتاج**

يحقق كمال أبو العلا نوعا من المونتاج «الذهنى».. ليس بمفهوم مونتاج إيزنشتاين.. وانما بالاعتماد على علاقة ذهن المتفرج باللقطة نفسها فهو لا يعتمد على القطع السريع بين اللقطات لتحقيق إيقاع الفيلم.. بل على إيقاع كل لقطة على حدة والذى يرتفع ويهبط داخل بناء اللقطة كوحدة.. وإيقاع الفيلم الكلى يتحقق من مجموع وحدات إيقاع اللقطات هذه .. وهو إيقاع بطئ عموما لا يتغير إلا فى بعض المواقف ولا يكسر رغم ذلك خطه الرئيسى. وهو يصنع بهذا البطء الذى يصل أحيانا الى حد الملل ما كان يصنعه المونتاج السريع «بالصدمة» من قطع إلى آخر.. فإذا كان المقصود بهذه الصدمات لذهن المتفرج دفعه إلى التفكير واستخلاص علاقات جديدة من الصور التى تبدو متنافرة.. فإن إيقاع «المومياء» البطئ يدفع المتفرج أيضا إلى التفكير فى مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ولو ليتساءل : ماذا يريد أن يقول ؟

واحتفظ مونتاج الفيلم الذى استغرق من المخرج والمونتير ستة أشهر كاملة بروح البطء هذه لأنها أنسب للتراجيديا.. ولأن الإيقاع السريع لم يكن يعطى جو «النبل» الذى يريدان إضفاءه على

الفيلم كله.. تماما كالمسرح التراجيدى الذى لا يمكن أن يكون إيقاعه سريعا.. وقد يفسر هذا مسرحية بعض مشاهد «المومياء» وبالذات حوار الأم مع الابن الأكبر الذى يبرره شادى بأنه قدمه بأسلوب مسرحى ليعبر عن أبطاله المحبوسين فى حجرة هى كل حياتهم ويتفرج عليهم ونيس دون أن يشاركهم النقاش.. فحركة الممثلين كانت مسرحية ولكن حركة الكاميرا كانت سينمائية سليمة بمعنى أنها كانت دائبة رغم تقطيعها على حائط واحد .. وهو يرد على اعتراضى على هذا المشهد أيضا بأنه كان يحمل أكبر قدر من حوار الفيلم الذى كان يحتاج إلى تركيز كامل من المتفرج .

● التمثيل

يفرض طابع الفيلم الملحمى نفسه على أداء الممثلين مثل كل الحرفيات الأخرى. فيبدو فى حركة الممثل والحوار غير واقعى وأقرب الى الأداء المسرحى.. ويقوم الميزانسين على أقل قدر من الحركة – وهى حركة بطيئة ومتأنية.. وأداء الحوار يتم بنفس البطء والتثاقل . بينما تؤدى مجرد نظرات الشخصيات المتبادلة الكثير مما يمكن أن يقال .. كما فى نظرة نادية لطفى لأحمد مرعى فى وكر مراد عندما اكتشف حقيقة مهنتها كمومس وهو الذى كان قد بدأ يتعلق بها .. وفى تصورى أن هذا الموقف الخاطف هو أفضل ما مثلته نادية لطفى ربما فى عملها السينمائى كله .. فقد قالت بعينيها العميقتين أشياء كثيرة دون أن تنطق حرفا واحد فى دورها كله الذى لم يستغرق أكثر من ست لقطات.. ومع ذلك فرضت شخصيتها على الفيلم كله كنفحة جمال رطبة مرت سريعا فى الفيلم الخانق ومثلت حلما عابرا لونيس لم يكد يمسك به فى ذروة مأساته حتى أفلت مثل كل شىء من بين يديه .

● ونيس

أداه الممثل الشاب أحمد مرعى – خريج قسم التمثيل بمعهد السينما عام ١٩٦٥ والذى بدأ عمله كممثل رغم ذلك على المسرح أولا.. فقد التحق بمجرد تخرجه بفرقة «مسرح الجيب» التى شكلها حينذاك كرم مطاوع من مجموعة من الممثلين الشبان.. فاشترك فى مسرحيتين «خادم سيدين» و«أ.ب».. ثم لعب دور منصور باهى فى «ميرامار» التى قدمها «المسرح الحر» فى الموسم الماضى.. وظهر أحمد مرعى فى السينما لأول مرة فى أحد الأدوار الرئيسية فى فيلم «النصف الآخر».. ولكنه برز أكثر فى أفلام المعهد : «سكة اللى يروح» و «حياة» و «مرثية قصيرة» ولعب مرعى بعد ذلك بطولة القصة الأولى من «٣ وجوه للحب» إخراج مدحت بكير .. ولكن فرصته الحقيقية كانت عندما اكتشف شادى عبد السلام موهبته الحقيقية فى «المومياء» ثم فى الفيلم القصير «الفلاح الفصيح».. ويمثل أحمد مرعى وجها جديداً تماماً للممثل المصرى.. بما تحمله ملامحه من هدوء يوحى بالنبل.. ولكن يخفى وراءه أعماقا صاخبة تجعله أقدر ممثلينا الشبان على أداء أدوار «الانفعال من الداخل» وليس بالحركة الخارجية المتقلصة.. وهذه الميزة نفسها هى التى ستشكل صعوبة بالنسبة لمستقبله حيث لن يجد الأدوار المناسبة بسهولة ويصبح ممكنا أن ينزلق

إلى أدوار الشاب المرح التقليدية التى لا أظن أنه يصلح لها ..

وقد أدى أحمد مرعى باقتدار كبير لافت للنظر دور ونيس وهو شخصية خصبة أجاد شادى رسمها : عاطفى جدا وكتوم .. يخفى معاناته وراء نظراته الحزينة.. ويحتمل حيرته وتردده وحده ويبدو منفصلا عن تقاليد بيئته وقيمها.. وسر حزنه العميق أنه أحس بمعرفته سر قبيلته أنه يحمل تراثا لا يعرف كنهه ولكنه يحس احساس المصري الغريزى بخلود تراثه حتي وان كان يجهله.. ويبلغ عذاب ونيس ذروته فى لحظة اختياره بين الخضوع لقيم قبيلته «وطريقة عيشها».. وبين الرفض الذى يتناسب أكثر مع تكوينه هو النبيل الذى ينتصر فى النهاية عندما يبوح بالسر لرجال الآثار لأنهم أقدر على حماية التوابيت.. ومع ذلك فهو حين يرى موكب التوابيت يرحل فى النهاية إلى القاهرة يخفى عينيه باكيا على الموتى الذين فارقوه وأسلمهم إلى أعداء قبيلته.. ويكون ضروريا عند ذلك أن يهيم على وجهه وقد قطع إلى الأبد الخيوط التى تربط مصيره بقبيلته.. فلقد صنع لنفسه وبيديه مصيرا آخر سيدفع ثمنه معاناة أبدية !

وكان منهج المخرج فى تحريك المثلين هو «تبريد الشخصيات» بحيث تتخلى عن أكبر قدر من عواطفها الشخصية لتترك التأثير العاطفى كله لخلود التراث.. وليتلقى المتفرج الموضوع بلا انفعال وبعقل يقظ أقرب إلى البرود .

ورغم صعوبة أداء كهذا فى فيلم صعب بطبعه وغير جماهيرى.. فإن شادى عبد السلام يجازف فيقدم ثمانية وجوه جديدة يلمع منها أحمد عنان فى دور ضابط الآثار الذى يحمل ثأرا شخصيا فيما يبدو من القبيلة.. فكل منهما يتربص بالآخر.. وأحمد عنان يعطى بصدق كل انفعالات الضابط المتحفز طول الوقت.. ويفرض أحمد حجازى وجوده فى دوره القصير.. الأخ الأكبر المتمرد على قيم العائلة والذى يحاول أن يناقشها بالمنطق وعندما يعجز يقرر الهرب .. وعندما يقتل حجازى فى مشهد خاطف وذكى سينمائيا نفتقده فى بقية الفيلم.. ويبرز محمد نبيه فى دور مراد خادم تاجر الآثار والقواد والذى يبدو مستعدا للمتاجرة فى أى شىء .. وكان أداؤ وملابسه وتكوينه الشكلى مناسبا تماما للدور باستثناء كلمات الحوار التى كانت تبدو غريبة على لسان شخصية كهذه.. أما عبد المنعم أبو الفتوح فأدى دور العم فنقل لنا كل جمود هذه الشخصية وضراوتها فى تمسكها بقيم القديم ورفضها أى محاولة للتمرد.

● **أحمد عنان : بدوى بك**

٢٨ سنة : راقص فى الفرقة القومية للفنون الشعبية .. أول أدواره فى السينما «ابن سبارتاكوس» ثم «ابن الشيخ» ولعب دور ضابط مصرى فى «كليوباترا» وظهر فى «الناصر صلاح الدين» وفى «المماليك» كبديل لعمر الشريف .. واختاره روسيلينى لدور رمسيس الثانى فى «الحضارة» قبل أن يختاره شادى عبد السلام لدور بدوى بك فى «المومياء» ثم لدور الحاكم «رينسى» فى «الفلاح الفصيح».

● **أحمد حجازى : الأخ**

٢٨ سنة : لعب دور صـحـفى ثورى فى «القـاهرة ٣٠» ودور ياور رمسيس الثـانى فى «الحضـارة» لروسيلينى.. وتوت نخت فى «الفلاح الفصيح» ، وظهر بعد ذلك فى «صورة» لمدكور ثابت وحلقات «الرجل الغامض» التليفزيونية لمحمد نبيه .

● **محمد خيرى : أحمد كمال باشا**

٢٧ سنة .. بكالوريوس تجارة .. ظهر فى «المومياء» لأول مرة ثم فى «عريس بنت الوزير» وحلقات «الرجل الغامض» التليفزيونية.

● **المخرج شادى عبد السلام**

من مواليد ١٩٣٠ مهندس معمارى خريج الفنون الجميلة عام ١٩٥٥. تجربته الحقيقية كانت مع السينما وليس مع الهندسة.. فقد ذهب إلى لندن ليدرس الدراما فى «الأولدويتش».. وعاد عام ١٩٥٦ ليصمم ديكور وملابس فيلم «خالد بن الوليد» الذى لم ينفذ .. وصمم ديكور بعض الأفلام المصرية قبل أن ينفذ ديكور الجزء البحرى من فيلم «كيلوباترا» الذى أخرجه جوزيف مانكويتش.. فهو الذى نفذ ديكور السفينة وخيمة كليوباترا والأسطول فى روما.. وهناك قابل المخرج البولندى الشهير كافليروفتش الذى كان يستعد لإخراج فيلمه «فرعون».. وكان قد رأى فيلم «كليوباترا» فتعاقد مع شادى ليعمل مستشارا للملابس والديكور والأكسسوار التاريخى لفيلم «فرعون».. وعندما عاد الى مصر صمم ديكور وملابس «وإسلاماه» و«صلاح الدين».

وبدأ تنفيذ الفيلم البولندى «فرعون» فسافر شادى ليقضى سنة ونصف ليعمل مع كافليروفتش.. ويعود بعدها إلى مصر ليضع سيناريو «المومياء» ويستعد لتنفيذه.. إلى أن جاء روسيلينى إلى مصر ليخرج جزءا من فيلمه عن تاريخ الحضارة وطلب مهندس الديكور الذى عمل فى «فرعون» البولندى ليعد له ديكور وملابس «الحضارة».

ويعتبر شادى تجربته مع روسيلينى أهم نقطة تحول فى حياته.. «لأنه وقع فى أيدى فنية قديرة».

وبعد أن استغرق عمل شادى فى الأفلام الأجنبية الثلاثة الكبيرة: «كليوباترا» و«فرعون» و«الحضارة» ست سنوات كاملة قضاها فى الخارج.. عاد لينفذ «المومياء» أول أفلامه كمخرج.. وليخرج بعده فيلما قصيرا من الأدب الفرعونى «الفلاح الفصيح» – ٢٠ دقيقة – ويشغل شادى عبد السلام الآن وظيفة مدير «المركز القومى للأفلام التسجيلية» ويحاول من خلاله أن يقدم مع مجموعة من المخرجين الشبان لونا جديدا من الفيلم التسجيلى الثقافى يعكس وهنا الحضارى المعاصر .

● نشرة « نادى السينما » الموسم الثالث ٦٩/١٩٧٠ العدد ٨ ١٩٦٩/١٢/١٦

مقالات عام ١٩٧٠:

« الأرض »

يوسف شاهين ١٩٦٩

● **تراجيديا الفلاح المصرى**

فى البداية تتحدد أحلام وصيفة بنت القرية البكر فى لهفتها على لقاء الغلام الذى كانت تلعب معه خلف الساقية.. نضجت وصيفة الآن وأصبحت عروسة يحلم بها الجدعان.. وبقى الغلام رفيق طفولتها أصغر من أن يشبع أحلامها.. ولكن تكمن قيمته الخطيرة فى أنه عائد الآن من البندر.. هذه الجنة البعيدة المسحورة.. التى يرسم لها كل فلاح خيالاته الخاصة.. ولا يصل إليها أو يعود إلا «الأفندية».. والتى تبقى خطوطها مع ذلك مقطوعة.. وصورتها غائمة فى ذهن القرية.. فلا أحد يدرى بالضبط كيف يعيش الناس فى المدينة وكيف يتحركون.. ما الذى يأكلونه ويلبسونه.. إن كل صور الحرمان الذى تعانيه القرية تتحول إلى رؤى ملونة للمدينة فى ذهن الفلاح.. حيث يذهب إليها كل خير الأرض.. ولكن لا يعود إلا الخوف والممنوع وأوامر «الأفندية» – وربما الباشاوات أيضا – التى تسلب دائماً شيئاً جديداً..

ومن خلال حلم وصيفة بلقاء صديقها الطفل العائد تتحدد علاقة قريتها كلها بالمدينة.. فهى علاقة انتظار دائماً.. وربما استجداء.. فهى تسأله عما جاءها به من المدينة.. فيقول لها الفتى إنها «قزازة ريحة».. وتجن وصيفة من الفرح.. فهذا كنز حقيقى بالنسبة لبنت القرية.. وهى من أجل هذا الكنز تعطى موعدا ساذجا للطفل خلف الساقية حيث تحاول أن تصنع من لقائهما هذا السرى لحظة غرامية تبدو هى أكثر منها نضجا.. ويبدو هو أقل حيلة.. ولكن يكون مكسبها الحقيقى «بريزة فضة» منحها لها الطفل لتشترى العطر بنفسها.. وتبهر وصيفة بالبريزة الفضة التى تصبح كنزاً أكثر قيمة فى قرية لا يجد فيها الإنسان بريزة كل يوم.. فما الذى يحدث إذن لو وجدت وصيفة «زكيبة مليانة برايز.. كنت آخد مركب زى دى وأروح مصر أعيش فيها.. أظن ما هناك الواحدة من دول بتستحمى كل يوم بقزازة عطر.. وبياكلوا عيش قمح وحلاوة طحينية على طول ».

وفى هذه الكلمات يتحدد حلم قرية كاملة.. يحكمها العمدة من داخلها.. إله صغير يملك خيرا

كثيرا وخفرا وغرفة تليفون هى مركز السلطة.. ويحكمها «محمود بيه» الاقطاعى عن بعد .. ويحكمها باشا عن بعد أكبر.. ويحكمها رعب كامل لنظام سياسى واقتصادى يجثم على صدره قصر ملك وجيش احتلال ..

فى أحد أفراح القرية تحس أن عبد الهادى زهرة شبابها .. «جدع» كامل الفتوة تملؤه النشوة وخصب الأرض.. ولكن صلابتها وتمردها أيضا.. ولكن نحس أيضا أن محمد أبو سويلم هو جدع راسخ أكثر.. وجذوره أعمق وأشد أصالة فى تلك الأرض .. وهو يبدو من جيل كانت أمجاده فى الماضى.. وهو يرقب فقط حاضرا بلا أمجاد .. ويأمل أن يكون فى عبد الهادى شىء للمستقبل.. وعندما يكاد عبد الهادى أن يفترس دياب فى لعبة التحطيب ويحطم عظامه .. ينصحه أبو سويلم بأن يصبح أكثر لينا.. وكأنما ليدخر عافيته لمعركة أكبر.

وتجىء بداية المعركة الحقيقية حين يمر رجلان على الجسر ليسألا عن صاحب ساقية معلقة.. فالأوامر – مثل كل شىء قادم من المدينة – تسلب الفلاحين نصف حقهم فى مياه الرى.. فتجعل أيامه خمسة فقط بدلا من عشرة.. ويعلن عبد الهادى تمرده على الأمر من أول لحظة.. بينما يبلغ العمدة اسم محمد أبو سويلم للسلطة كمحرض للفلاحين على رفض الأوامر .. ولا يكون كالعادة شىء يقلق شيخ القرية فى نفس اللحظة إلا عدم مواظبة أهلها على الصلاة إلا من الجمعة للجمعة.

عندما يمر عبد الهاذى على «الخص» الذى يحرس منه علوانى – ذلك العرباوى الشقى – أرض العمدة .. يبدى له عرباوى ودا زائدا.. يحاول أن يفرش له شيئاً يجلس فوقه .. يرفض عبد الهادى ويجلس على الأرض قائلاً :

– تكونش فاكرنا متربيين فى مصر وبنشرب سجاير مكنة ؟

إن السجاير المكنة هى قمة البذخ.. وود عرباوى الزائد يصبح مفهوما عندما يطلب من عبد الهادى ريالا.. ويؤكد له عبد الهادى ساخرا أن «ما حد فى البلد كلهم يحتكم على ريال».. «آه يا بلد غوازى».

يمضى الفيلم مقدما مزيدا من ناس القرية.. الشيخ يوسف الذى «قرأ فى الأزهر» وأوشك أن ينال «العالمية» ولكن شيئا مفاجئا جعل منه بقالا يشاكسه الفلاحون طول النهار حين لا يشترون بالنقد لسبب بسيط أنهم لا يملكونه.. تطلب منه فلاحة صابونة مقابل أربع بيضات فيطلب خمسة!

وراء الروث المتساقط الذى يجف على السطح ليصبح وقودا فى الكانون.. تتصارع خضرة صعلوكة القرية التى ليس لها أحد.. والتى تصنع كل شىء لتأكل.. وكثيرا ما لا تأكل.. فى المعركة تسقط خضرة إعياء.. تهرع وصيفة لنجدتها وترتفع التعليقات :

– آهو انتو كده يا بلد .. ماتتشطروش إلا على الغلبان ..

– خضرة يا عينى هفتانة من قلة الأكل .

يهرع علوانى العرباوى وصعلوك القرية هو أيضا الذى لا يملك فيها شيئا.. لنجدة خضرة..

تنتعش هى حينما تراه كأمل تعاطف وحيد.. ولكن بمجرد أن تسترد نفسها يستيقظ فيه خبث الذئب.. وتتحدد ملامح علاقتهما الاقتصادية.. التى تبدو صريحة بقدر تواضعها :

– ما تبقى تحصلينى يابت ع الغيط .. حديكى زر خيار .

– زر واحد يا علونى ؟

– طب زرين !

● **الحل بالدراع**

يجتمع الرجال لمناقشة الأمر الجديد بجعل نوبة الرى قاصرة على خمسة أيام بدلا من عشرة .. يلتفون حول محمد أبو سويلم وعبد الهادى.. يكون الحل ببساطة أن يرفضوا الأمر .. ولكن «لو رجالة البلد وافقوا».. يقول الشيخ كالعادة أنه قرأ الفاتحة على الظالم اللىٰ قصر المية.. يرفض عبد الهادى الحل الدينى.. ويقترح بعض المعتدلين البحث عن حل لدى العمدة .. يرفض الرجال هذا الحل أيضا .. يكون طبيعيا فى مثل هذه المجالس آن ترتفع أصوات عاقلة «الموضوع محتاج إلى الحسنى».. ويكون من رأى محمد أفندى المدرس الإلزامى.. كاتب القرية وخطيبها ومندوبها إلى المدينة أنه لابد أيضا من اللجوء الى العمدة ومحمود بيه – إقطاعى الإقليم – باعتبارهما «أولى الأمر».. بينما يكون الفرق بين منطق محمد أفندى المثقف وعبد الهادى الفلاح واضحا.. حين يؤكد عبد الهادى آن «الحل بالدراع».. ويقترح محمد أفندى أن ترسل القرية عريضة لوزارة الأشغال العمومية المسئولة عن الرى.. ويقول عبد الهادى مستنكراً :

– هى الحكومة دى بتاعة عرايض! وبنفس منطق براردو بطل«فونتمارا» للكاتب الايطالى إيجنازيو سيلونى.. يرفض عبد الهادى وسيلة رجل الدين فى الدعاء للسماء:

هى الملايكة حتنزل لنا المية من السما ؟

يكون هم علوانى حارس الحقل أن يلح طول الوقت على الشيخ يوسف صاحب الدكان آن يعطيه ما يكفيه اليوم من الشاى والسكر .

بعد اتصالات غامضة بقصر محمود بيه يجمع العمدة وشيخ القرية الفلاحين ويضعون توقيعاتهم على ورقة لا يفهم أحد ما فيها.. نفس ما فعله زائر المساء الغامض على الدراجة فى «فونتمارا» حين جمع توقيعات الفلاحين على ورقة لا يقرأونها.. ولكن نتيجتها السيئة تكون حين تصل الورقة الى المدينة فيصبح لتوقيعات الفلاحين هذه معنى لا يقصده الفلاحون أنفسهم !

يبدأ تدفق الأحداث بسرعة.. ومن خلال كثير من التفاصيل التى تثقل أحيانا على إيقاع الفيلم فى الجزء الأول.. يكون يوسف شاهين قد أعطانا مفتاح الأحداث والشخصيات.. وعرفنا على أوجه الصراع فى القرية.. ويبدو طرف الصراع الآخر جاثما أمامنا باستمرار رغم أننا لا نراه: المدينة.. أننا نرى فقط طرفا منه متمثلا فى قصر محمود بيه وجيه الناحية.. فرغم أن القصر موجود غير بعيد عن القرية فإنه يبدو كجزء من القاهرة بكل ما يمثله من بذخ واستغلال للفلاحين

من خلال مخلب العمدة.

وتسرع حركة كاميرا يوسف شاهين وإيقاع صوره.. وهى تبدو صورا باذخة أحيانا ومزركشة بأكثر مما يحتمل بؤس القرية.. فنحن نرى خضرة شديدة الزهو.. وزرقة صافية فى السماء وفى ماء الترعة.. وما يبديه يوسف شاهين دائما فى أفلامه من عناية بتكوين الكادر جماليا عناية تبدو مبالغا فيها أحيانا إلى درجة الجمود.. الأمر الذى يبدو متناقضا مع ديناميكية الحركة فى أفلامه دائما.. وبحيث تبدو كادرات القرية من خلف الأشجار وتحت السماء الزرقاء متناقضة مع قضية الفيلم الأساسية وهى بؤس الفلاحين.. أننا نرى وصيفة فى إحدى اللقطات تذهب الى علوانى فى الحقل فنرى زهرة صفراء كبيرة تملأ الكادر.. ونكتشف زهرات صفراء أخرى لا حصر لها فى حقل عباد الشمس.. وبصرف النظر عما يمكن أن يعنيه اللون الأصفر أو لا يعنيه فى هذا الموقف.. فقد بدا وسيلة بصرية لاستخدام الألوان فى موضوع لم تكن هناك ضرورة فنية ملحة لاستخدامها فيه .

وهذا التناقض بين جمال الصورة وبؤس القرية يفرضه لجوء مخرجينا دائما لتصوير أفلام الفلاحين فى الفيوم .. حيث يقعون هناك فى إغراء الطبيعة الجميلة التى لا يمكن للكاميرا أن تتجاهلها.. وإن كان واضحا بالطبع أن فلاحينا لا يعيشون كلهم فى الفيوم.. وحتى بالنسبة لفلاحى الفيوم أنفسهم فإن حولهم ما يمكن تصويره غير النخيل والشجر والسماء الزرقاء التى قد لا يحس الفلاح نفسه بجمالها وهو غارق فى كدحه اليومى.. ولكن هذا التناقض نفسه يبدو متعمدا فى «الأرض» بالذات كما يقول عبد الرحمن الشرقاوى مؤلف الرواية.. الذى أكد لى أن هذا الجمال موجود بالفعل فى قريته الحقيقية فى المنوفية حيث تم تصوير بعض مشاهد الفيلم «فجزء من قيمة الفيلم الدرامية هو فى هذا التناقض بين جمال الطبيعة ومعطيات الحياة والطبيعة والجو وفقر الناس وشقائهم.. وهذا موجود فى صفحات كثيرة من القصة.. وعبر عنه يوسف شاهين بشاعرية تجلت فى أبو قردان الأبيض الزاهى بينما لا يجد الناس ماء للرى.. فإذا كان هناك تناقض فأنا مسئول عنه لأنى كتبت صفحات عديدة فى وصف الفجر والفلاحين يحاولون رى الأرض.. إن الطبيعة تشكل جزءاً من ذوق الناس وأن لم يحسوا بها بحكم شقائهم.. ولكن مطلوب من المخرج كفنان أن يعبر عنها.. وأجمل مناظر الفيلم كما رأيته مأخوذ من القصة نفسها.. وهو منظر أشجار الصفصاف على فرع من فروع النيل يمر بالقرية ».

ولكن الصور التى يقدمها يوسف شاهين من داخل بيوت الفلاحين - وبالذات بيت محمد أبو سويلم - تبدو صورا حقيقية لبيوت فلاحين حقيقية.. واستطاع رغم ذلك وبالتعاون مع مدير التصوير عبده نصر تحقيق قيم جمالية رائعة من امكانيات هذه البيوت المحددة.. فى لقطة من أسفل لحوش البيت وزوجة محمد أبو سويلم تنتظر والدخان يملأ أعلى الكادر كضباب يحجب الرؤية.

● **الرحلة إلى القاهرة**

وعندما تقرر القرية أن توفد محمد أفندى رجلها المثقف ليتفاوض مع السلطة فى القاهرة لمنع نزوع ملكية أرض الفلاحين من أجل أن يشق محمود بيه فوقها طريقا يمر أمام قصره.. يركب محمد أفندى الحمار .. وتودعه القرية كلها.. يحاول كل منهم أن يرسل معه شيئا لذويه فى القاهرة.. ويركض خلفه أخوه دياب الفلاح الذى يرعى أرضهما الصغيرة ويحتفظ بكل بداوة الفلاح وفحولته وغرائزه المباشرة.. وكل أعماقه الطيبة أيضا.. والذى مثله باقتدار الاكتشاف الجديد المثير : على الشريف. ويعلق الفيلم على رحلة محمد أفندى إلى القاهرة بأغنية وضعها على ألسنة بنات القرية أنفسهن عن محمد أفندى الذاهب إلى مصر بحصانه.. وتبدو الأغنية جميلة وساخرة حينما نرى أن الحصان هو مجرد حمار يلهث.. ويبدو صوت البنات جميلا ورائقا وغير مزوق.. وأفضل من أغنيات الكورال الأخرى التى علق بها على إسماعيل مؤلف الموسيقى على بعض مواقف الفيلم تعليقا بدا مفتعلا لأنه مهذب أو قاهرى وأقل صدقا من أغنية البنات عن سفر محمد أفندى التى كان يجب أن يجعلها على إسماعيل نموذجا لكل أغنيات الفيلم .

وتتابع الكاميرا رحلة محمد أفندى من القرية إلى محطة البندر فى بضع لقطات تبدو فيها نفس العناية بالكادر الجامد.. فتقدمه فى أحداها من وراء عربة برتقال أصفر فى مقدمة الكادر.. والبائع واقف لا يجد ما يصنعه.. بينما حمار محمد أفندى يمشى فى الخلفية.. ولكننا نرى دياب فى إحدى التفصيلات الذكية وقد تعب من السير وراء حمار أخيه فى لقطات سريعة متتالية.. يجلس على الأرض ليخلع حذاءه ويفرغه من الطوب الذى تسلل إليه.. ويسير حافيا أحيانا ليشكو من سخونة الأرض التى تحولت إلى نار . وفى المحطة يقدم حسن فؤاد كاتب السيناريو ويوسف شاهين المخرج ملاحظة بالغة العمق والدلالة.. حين يتأمل دياب أقراص الطعمية فى حلم حقيقى بالجنة.. ويهمس لأخيه فى رجاء وكأنه يطلب عمره كله :

– والنبى يا محمد أفندى أنا نفسى فى الطعمية السخنة والعيش القمحى !

وعندما يحقق حلمه – الذى لا يدركه إلا من عرف القرية – يأكل العيش والطعمية فى متعة خرافية ويهمس :

– ياما انتو ممتعين نفسكوا يا أهل البندر !

وفى القاهرة نرى محمد أفندى يتحدث فى التليفون فى مرآة اللوكاندة. أن محاولته للاتصال «برئيس الوزراء شخصيا» كما وعد القرية تفشل تماما حين يضيع فى زحام القاهرة وتنهال عليه عصى جنودها التى تفرق المظاهرات.. ويمسك محمد أبو سويلم قطعة جافة من طين الأرض التى منعت عنها المياه ويفركها :

– شايفين الأرض عطشانة إزاى يا رجالة .. فين محمد أفندى .. فين محمود بيه .. فين رئيس الوزرا..؟

وبينما تقول القرية لمحمود بيه إن حياتها هى الماء . يقول هو أن «السكة الزراعية حتمدن بلدكم .. افهموا بقى..».. ويفشل لقاء محمد أفندى حتى مع السلطة الأصغر محمود بيه .. فاستجداء السلطات حتى الصغيرة منها.. لا يجدى.. ومنطق محمد أفندى مرفوض لأنه يصدر من مركز الضعف.. وهو ينظر الى الخريطة التى يرسمها له محمود بيه للسكة الزراعية التى سيمدها أمام قصره.. وقبل أن يفهم محمد أفندى شيئا تجىء السينما بكل قدرتها الرائعة على التعبير .. لتقول أشياء كثيرة فى لقطة واحدة : فنرى طبقا يوضع على الخريطة .. ليغطى أرض الفلاحين !

يدخل الصراع طرف آخر.. ابن مهاجر من أبناء القرية : الشيخ حسونة الذى درس فى الأزهر وترك القرية وعاش الآن فى القاهرة.. حينما يسمع مأساة القرية من محمد أفندى يبدو رجلا ثوريا.. فالحل عنده «أن تقف البلد كلها وقفة رجل واحد.. وإلا يبقى مافيش فايدة».

وتنتقل الكاميرا من لحظة الفجر فى القاهرة حيث يصلى الشيخ حسونة فى مسجد السلطان حسن.. إلى نفس لحظة الفجر فى القرية.. ومن مآذن القاهرة إلى طريق زراعى فى لحظة الشروق حيث تبدو السماء حمراء بدم مخنوق والفلاحون يمضون بماشيتهم إلى شقاء يوم جديد.. يسفكون فيه دم بعضهم فى نزاعهم على الماء.. حيث يقطع دياب وعبد الهادى حواجز الماء قبل أرض كل منهما .. وترتفع الهراوات ويسيح دم الرجلين.. وتفشل دعوة محمد أبو سويلم المحذرة «حتضيعوا نفسكم» .. وكما تندلع خناقات القرية فى ثانية واحدة .. ينهال الفلاحون على بعضهم ضربا.. لأنهم أعجز من أن يضربوا أحدا آخر.. وفى مشهد من أقوى مشاهد السينما المصرية على الاطلاق من حيث الصورة التى يبرع يوسف شاهين فى تقديمها دائما كأستاذ فى رسم الحركة على الشاشة.. ومن حيث المضمون.. فالمعركة هنا ليست بين «الشجيع» وعصابة المخدرات.. بل حول قضية حقيقية ومصرية جداً: وهى نزاع الفلاحين على الماء .. ويبلغ المشهد الرائع ذروته حين ترتفع صرخة امرأة: لقد وقعت البقرة فى الساقية.. هذا يحدث يوميا فى القرية.. ويترك عبد الهادى دياب وهو يكاد يمزقه أربا.. ويترك كل الفلاحين بعضهم وتموت خلافاتهم فى ثانية أمام الخطر المشترك.. لا يهم بقرة من هذه التى وقعت فى الساقية.. ولكن البقرة كنز الفلاح.. ومصيبة أى منهم هى مصيبة الجميع.. وفى موقف يثير الدموع بالفعل يهرع الجميع بلا تفكير لإنقاذ البقرة.. ويهبط عبد الهادى إلى جوف الساقية ليرفع البقرة ويعاونه دياب.. هذا أيضا يحدث يوميا فى القرية.. ورغم روعة الموقف سينمائيا وإنسانيا لا تبدو هناك ذرة افتعال واحدة.. ويبلغ إخراج يوسف شاهين وتقطيعه للمشهد وتمثيل عزت العلايلى وعلى الشريف «دياب» قمته فى إعطاء موقف سينمائى على مستوى عالمى.

● ماذا بعد كرامة الرجل ؟

وبعد فشل «بعثة» محمد أفندى لمخاطبة المدينة يجد الفلاحون الحل فى صيحة عبد الهادى :

– اقطعوا الجسر ياولاد .. دى مية ربنا وميتنا.. مش مية الحكومة !

وتقطع الجسور وتتدفق المياه فى القنوات ويتحول كل ما كان جافا رماديا إلى أخضر .. ويلخص محمد أبو سويلم مأساة الفلاحين كلها فى «أن الناس عايزة الأرض .. والأرض عايزها الباشا .. والباشا عايز نهبة.. والنهبة هى احنا.. احنا الفقرا .. الى حكايتنا مع الباشا والحكومة حكاية من قديم الآزل!».

ويبلغ العمدة بوليس المدينة بأسماء المحرضين على قطع الجسور : محمد أبو سويل وعبد الهادى ودياب على رأس الجميع .. تقود وصيفة نساء المتهمين فى مظاهرة تهاجم بيت العمدة وضربه فى موقف ساذج ومتكلف.. بينما فى قبو السجن يتعرض الفلاحون لأبشع أنواع التعذيب بالنسبة لفلاح : يضغط الجنود على عبد الهادى ليقول : «أنا مرة» ويوضع رأس دياب فى جردل ماء حتى يختنق .. ولكن أبشع ما يتعرض له محمد أبو سويلم أن يحلقوا له شاربه.. ويقدم يوسف شاهين هذا الحدث الفظيع بالنسبة لأى فلاح فى شكل سينمائى بالغ الدلالة.. فنرى فم محمود المليجى فى لقطة قريبة جدا كلوز كبير والموس يجز شعيرات شاربه فى صرير مخيف.. وفى ايقاع بطىء صامت ليحمل كل شراسة اللحظة وثقلها الباهظ على روح محمد أبو سويلم.. ثم يقدم لقطة رائعة أخرى للقرية فى غياب رجالها.. لقطة واحدة أكدت عبقرية يوسف شاهين بالفعل كفنان سينما عالمى : أحد شوارع القرية خاليا تماما من الحركة .. وكأن الناس اختفوا تحت الأرض من فرط الخجل.. وشىء كالضباب الخفيف يملأ خلفية الكادر.. وفى الطرف الأيمن كلب يتسكع.. وبضع دجاجات فى مقدمة الكادر.. ونسمع عواء ريح يبدو غير واقعى فى قرانا ولكنه يعطى احساسا مطلوبا بالوحشة.. ويقطع يوسف شاهين على زوجة محمد أبو سويلم فى فناء دارها تنتظر فى حزن .. ثم تنطلق صيحة مفاجئة :

– الرجالة رجعوا من السجن.. ويتغير فجأة كل شىء .. تدب الحركة فى نفس الشارع الخالى .. يجرى الكلب فزعا والدجاجات فى مقدمة الكادر.. ويظهر الأطفال فجأة من اليسار .. وتنشق الأرض عن الناس.. ويجىء موكب الرجال العائدين بعد أن أطلق سراحهم.. يخفى محمد أبو سويلم مكان شاربه المنهوب تحت وقع احساس كامل بالانسحاق :

– يفضل إيه للبنى آدم لما تتهان كرامته ؟!

يعود الشيخ حسونة إلى القرية ليتابع قضيتها عن قرب.. ويعلم عبد الهادى أن الخفير عبد العاطى ضرب وصيفة حين هاجمت العمدة.. ويصفعه عبد الهادى عدة صفعات وهو مستسلم فى ندم غير منطقى وفى موقف يبدو شديد السذاجة وبمزيد من الذل يقول الخفير لعبد الهادى :

– اضربنى يا عبد الهادى .. اضربنى كمان .. أنا غلطان ليك ..

ويذكرنا هذا المشهد بمشهد مماثل تماما فى فيلم آخر ليوسف شاهين حين يقول عمر الشريف لحمدى غيث ابن عمه فى «صراع فى الوادى» وهو يعطيه بندقية :

– أكتلنى يا سليم .. أكتلنى .. ؟

ويكتمل الافتعال حين نرى عبد الهادى يحتضن عبد العاطى بعد كل هذا الضرب وهو تعبير ساذج عن صفاء عواطف الفلاحين ..

يدرك محمد أبو سويلم حقيقة العلاقة بين الحكومة الاقطاعية والانجليز الذين كانوا يحكمون كل شيء حينذاك :

– الحكومة إيه والانجليز إيه .. ما هو كله سلسال واحد !

وتعود خضرة صعلوكة القرية لتبذر أحلامها المتواضعة فى الحياة واللقمة والحب.. تعرض على علوانى أن يتزوجها .. فهو مثلها «لا أرض ولا مال ولا مصلحة» فهى تبدو هنا واعية بالمصالح الحقيقية التى تربط عواطف الناس.. وحين تحس بما يمكن أن يشوب سمعتها نتيجة لامتهانها بيع جسدها لتعيش تقول وكإنها تدين قيما أكبر : «ما اللى زيى فى مصر عايشين فى سرّيات» وهى تلح على علوانى : «ماتتجوزنى ياوله وتلمنى» .. ولكن أحلام خضرة تموت.. تخنقها يدا الشيخ شعبان مجذوب القرية الذى كان عميلا للعمدة وللبيه.. وتحت ستاره الدينى الذى يحمل قيمة خاصة خادعة للفلاحين.. يوظف نفسه كأداة لخدمة الأجهزة التى تضغط على الفلاحين.. ويكون هدف المؤامرة هو القاء ظل الجريمة على الجميع.. والهاء الفلاحين بها عن الالتفات للخطر الأكبر .. حديد الزراعية الذى جاء لينتزعوا به أرضهم ويمدوا الطرق أمام قصر البيه.. ويترك قتل خضرة ظله على القرية.. كأنما فجر مأساة الجميع وليس خضرة وحدها : «ياولداه ع الفقير يا ولداه» ويرفض شيخ الجامع دفنها فى مقبرته «استخسروا فيها شوية التراب اللى تندفن فيهم».

وتنفجر أزمة وصيفة نفسها.. فتحت ضغوط كل ما يحدث حولها تحس بالرغبة فى الفرار .. تحزم هدومها لتمشى «ارتاح من البلد والقر والبلاوى اللى أنا عايشة فيها دى» ولكن لا يبدو هذا سببا كافيا فى القرية لتهجرها إحدى بناتها. فهو سبب يبدو وجوديا ويدعو لثورة بنت مثقفة.. فالبنت فى القرية تهربُ لمشاكل أكثر إلحاحا ومباشرة.. ووصيفة لم تكن تعانى من شيء كما قدمها لنا الفيلم على الأقل.. بل كانت على العكس مدللة ومرغوبة من الجميع وغير متعمقة تماما فى أحزان القرية إلا من خلال اعتقال أبيها.. ولكنها باستثناء ذلك كانت تتحرك على هامش الأحداث لتلهب أحلام شبان القرية.. ورغم أداء نجوى إبراهيم لدورها باقتدار ورغم مصرية وجهها الأصيلة وطبيعية حركتها فقد كان شكلها يبدو متميزا تماما عن باقى القرية.. وكانت ملامحها مصقولة تماما وحواجبها مزججة ولم يستطع يوسف شاهين أن ينجو من مأزق تقديم «فلاحة السينما» التقليدية التى يقدمها الآخرون !

● ليس أبو سويلم وحده ..

– يصل حديد الزراعية ليرسم حدود الأرض المنزوعة.. وتواجه القرية أزمتها الحقيقية.. فهاهو التحدى الحقيقى يصلها من المدينة.. ويجتمع الرجال ليلقى محمد أبو سويلم مونولوجا رائعا يحلل

فيه أزمتهم.. بل ربما ما هو أكبر من أزمتهم :

«ماحدش مكوى فى البلد دى غير اللى مرمى فيها..» وهو يذكرهم بنضالهم القديم.. أيام أن جرت السلطة الفلاح المصرى ليحارب فى الشام فى صفوف الحلفاء.. ويموت فلاح الأرض السوداء ليدفن فى ثلج بلاد الغربة.. وأيام أن فجر هذا الفلاح غضبه فى ثورة ١٩ وحطم كل شىء وخلع حديد الأرض «كنا رجالة ووقفنا وقفة رجالة» ويبلغ الممثل العظيم محمود المليجى - بطل الفيلم الحقيقى الذى لعب فيه أروع أدواره.. وربما أروع أدوار السينما المصرية على الإطلاق وأخصبها وأحفلها بالأعماق - يبلغ القمة فى هذا المونولوج الذى يبدد من طوله نسبيا أداء المليجى الرائع وقوة كلماته : «وبعدين.. دلوقتى بقينا فين.. كل واحد شق طريقه ونسى الباقين .. أنت يا شيخ حسونة سبت البلد ورحت البندر عشان تاكل عيش البندر .. والشيخ يوسف فتح له دكان عشان يشد لقمة العيش من بصلة الفلاحين الغلابة .. وأنا ؟ .. أنا عايش كافى خيرى شرى.. صابر وساكت».

ولكن ما الحل الذى يقدمه محمد أبو سويلم لأزمة قريته ولما هو أكبر من أزمة قريته: «لازم نصحى من جديد.. لكن فين.. فين.. كانت أيام.. أيام زمان اللى ماتتعوضش.. كان عندنا مروءة وقلب.. كنا رجالة .. كنا فخر البلد وشرفها وزينتها.. دلوقتى قاعدين نتكلم ونشكى ونولول زى النسوان.. اللى يقول بكره تتعدل.. واللى يقول الصبر طيب.. واللى يقول أى كلام .. واللى مايعرفش يقول إيه .. نايمين فى كلام.. قايمين فى كلام.. عايشين فى كلام.. حياتنا بقت كلام فى كلام..».

تضع كلمات محمد أبو سويلم كل رجل فى مواجهة نفسه.. تصبح لعبة الكلام غير مجدية بعد طول الكلام.. ولابد من الفعل.. أن يقول الرجل كلمته ويفعلها.. وعندما يقول عبد الهادى إنه سيلقى حديد الزراعية فى الترعة فانه يفعلها فورا.. ويلقى بالشيخ شعبان المجذوب قاتل خضرة والذى يحاول أن يعترض طريق ثورة الفلاحين وقد أصبح جزءا من السلطة.. وعندما سمع العمدة أنهم ألقوا الحديد فى الترعة «طب ساكت». مات من فرط الرعب.. أو الدهشة.. ونرى وجه وصيفة وراء قضبان ضريح سيدى رمضان تضرع له.. ويجىء عبد الهادى ويضع يده الكبيرة على يدها البيضاء فى لقطة كبيرة توحى بالعاطفة وبالأمان.. ولا تقف السلطة ساكتة بالطبع أمام تمرد الفلاحين المذهل .. فترسل قوات الهجانة لتفرض الرعب على القرية.. نرى ظل جمل أحد رجال الهجانة على بيوت القرية فى لقطة معبرة عن الموقف كله.. ورغم أوامر قائد الهجانة الصارمة بأن «كل واحد يلزم داره» فـإننا نبدأ نلمس ظلا من التعاطف يمكن أن ينشأ بين الفلاحين وجنود الهجانة السمر أنفسهم الذين تخفى ملامحهم الغليظة قلوبا إنسانية .. فرواية الشرقاوى وسيناريو حسن فؤاد يؤكدان بوعى أنهم وإن كانوا أدوات السلطة إلا أنهم ضحاياها أيضا يخضعون لنفس قهر الفلاحين..

وهكذا نرى محمد أبو سويلم يأخذ سيجارة من الجندى الأسمر .. ويقدم له الشاى الذى كان سيشربه .. ويسأله فى لحظة صفاء :

– تفتكر الكرباج حيخلى الواحد ينخ ؟

ويقول الجندى الأسمر : فيه ظروف الواحد يسكت أو يموت .. !

– يبقى يموت !

● **شراء الشيخ حسونة وآخرين**

وبينما يحلم محمد أبو سويلم بعودة الصفاء القديم حيث كان «مفيش أحسن من الشاى بالليل فى الغيط واحنا قاعدين قدام الراكية والقطن مزهرة على الشجر» .

يقول محمود بيه وهو يشير فى قصره إلى فنان يرسم لوحة :

– شوف يا محمد أفندى أد أيه الفنان يقدر يعبر عن الجسم البشرى .. ؟

ويقول محمد أفندى الذى لم ييأس بعد من أولى الأمر :

– فنان أيه يا محمود بيه .. احنا عندنا ناس مش لاقية تاكل !

– ازاى الكلام ده .. أمال الحكومة راحت فين والناس الطيبين راحوا فين .: ؟

وعندما يذهب الشيخ حسونة بدوره محاولا إقناع محمود بيه بالعدول عن نزع أرض الفلاحين ليمد عليها طريقه .. يحاول أن يغريه :

– الطريق ده حيوصل المدينة لبلدكم.. افهم بقى يا شيخ حسونة.. انت راجل متعلم مش فلاح؟

ويعده بأنه سيستثنى أرضه من نزع ملكيتها.. وعندما لا يقول الشيخ حسونة شيئا.. نفهم أنه باع القضية مقابل أرضه الخاصة.. ولكنه لا يستطيع أن يقنع الفلاحين بأن «هذه هى سنة الحياة».. فقد كانوا يدركون بوعيهم الفطرى أنها على العكس «سنة الحكومة والانجليز»..

ويبيع الشيخ يوسف بقال القرية الذى كان ثوريا هو الآخر فى الماضى.. يبيع شيئا آخر غير الشاى والصابون.. مقابل وعد بأن يصبح عمدة ينتقل الى المعسكر الآخر.. تهبط قوة من الجنود لتؤدب القرية بعد أن تهاون الهجانة مع الفلاحين.. ويخلع الخفير عبد العاطى طربوشه – رمز السلطة – ويلقيه على الأرض وينضم الى معسكره الحقيقى مع الفلاحين.. ويقبل بعض الاجراء الذين لا يملكون شيئا أن يعملوا فى زرع حديد الزراعية لكى يأكلوا.. ونرى الحديد يكتسح الأرض ويجرف شجيرات القطن كأن السلطة تقهر الأرض فى تعبير سينمائى وا ع.. ويضرب الشاويش عبد الله قائد الهجانة المأمور حينما يحاول اهانته.. ويودع الفلاحون قوة الهجانة وداعا حارا بعد أن اكتشف الجميع وحدة المعاناة لقهر واحد.. وفى صورة إنسانية جميلة نرى علوانى الصعلوك الذى ظل يستجدى الشاى والسكر طول الوقت.. يعطيها الشاويش عبد الله كهدية.. ولا يمضى الشاويش عبد الله من القرية قبل أن يمد يده مصافحا محمد أبو سويلم.. رمز قرية لم تحن رأسها !

في نفس الوقت تكون «حال دكان الشيخ يوسف مشيت شوية» بعد أن بدأ يبيع للعساكر نقدا ويرفض البيع للفلاحين بالمقايضة.. «والله واشتغلت فى السمين يا شيخ يوسف عشان الفضة اللى بترن» بينما يدافع الشيخ يوسف عن نفسه فى وجه القرية بأنه أصبح كبيرا ولم يخلف ولدا يعزق له الأرض «ماحدش بيدور إلا على مصلحته حتى أكبرها كبير»..

يبدو الفلاحون فى النهاية وقد حوصروا.. شيوخهم الكبار أعلنوا التوبة وباعوا أنفسهم بمكاسب رخيصة .. والعسكر يملأ الأرض.. وحديد الزراعية يحاصرهم.. ويقررون أن يجمعوا محصول قطنهم الأخير.. ولكن هذه اللحظة المحزنة تصبح شيئا مضحكا حينما نسمع الكورس يغنى فى مرح «نورت يا قطن النيل».. ونرى عبد الهادى يبتسم لوصيفة فى سعادة .. ولكن تنقض هراوات العسكر على أجساد الفلاحين الذين يقاومون لآخر نفس قبل أن ينكسروا مؤقتا .. ويسحبون محمد أبو سويلم ضمير قرية كاملة على الأرض.. ويجعل يوسف شاهين من هذه الصورة الثابتة ليدين تتشبثان بالأرض نهاية لفيلمه .. فانها لقطة تلخص فيلما كاملا .. ولكنها ليست نهاية كفاح فلاحين لن يرفعوا أيديهم أبدا عن الأرض !

- **الإخراج : يوسف شاهين**

فى السطور القليلة التى كتبها جورج سادول عن مصر فى تاريخه العظيم للفن السينمائى.. يقول : «وبعد سقوط فاروق تكونت شخصيتان شائقتان : يوسف شاهين الشاب العائد من هوليوود وصلاح أبو سيف المتأثر بالمخرجين الانجلو ساكسون .. وقد ترك الاثنان الاستديو الى الهواء الطلق وعبرا بمقدرة عن بؤس الفلاحين فى خلفية الأحداث.. وفضحا سيطرة اقطاع الباشوات فى «صراع فى الوادى» و«الشيطان» عام ٥٤ .. وكانت السينما المصرية ترمى أحيانا عن الابتعاد عن الشكل الهوليوودى لتلتفت على استحياء نحو الواقع الوطنى » .

وعندما شاهد الناقد الفرنسى جان لوى بورى فيلم «الأرض» فى مؤتمر المائدة المستديرة السادس فى بيروت فى أواخر العام الماضى كتب فى عدد ١٠ نوفمبر من «نوفيل أوبزرفاتير»: «كنت أعرف أغلب أفلام المخرج المصرى يوسف شاهين اذ شاهدتها فى سينماتيك مدينة الجزائر (فى نفس الوقت الذى يقدم نادى سينما القاهرة فيلم «الأرض» لأول مرة يقيم سينماتيك باريس أسبوعا لأفلام يوسف شاهين) وفيلم «الأرض» هو آخر أفلامه لأن إخراجه تم فى سنة ٦٩.. وهو يعبر عن ازدهار مخرجه الشامل .. لقد أحسست وأنا فى القاعة الصغيرة للمركز العربى للسينما فى بيروت.. بنفس الانفعالات التى خالجتنى وأنا فى القاعة الكبرى لسراى مهرجان كان حيث شاهدت فيلم «أندريه روبليف» .. كنت واثقا تماما من أنى أشاهد آية فنية.. وأنه ليس هناك ما يدعو الى انتظار تصديق الزمن على هذا الحكم .. لكى أعلنه..» .

«استلهم يوسف شاهين أحداث رواية لعبد الرحمن الشرقاوى مشهورة فى البلاد العربية وحافظ على ثرائها الرومانسى من حيث الزمن وتعدد الشخصيات.. ونسج قصة عريضة ملتوية

ومـرنة ولكن ليست غـامضــة.. فـالشيء الرائع أن يكون السـرد غنيـا باسـتـمـرار مع احـتـفـاظه بالوضـوح.. «فـالأرض تثير اهتمامنا بمصير العديد من النماذج المختلفة والمتباينة التى تقترب أحيانا منا ثم تبتعد لتتلاشى ثم تعود إلينا من جديد حسب المصادفات الحقيقية للحياة..

ويكفى منظر واحد ولقطتان وثلاث جمل حوار لكى تتحدد تماما شخصية فلاح معين بكل كثافتها وتفردها المباشر.. والمواقف الفكهة والعنفوان تمتزج بالمأساة والرقة فى حرية متناهية.. واعجابنا بها لا يأتى من كونها تفاصيل لعادات محلية خاصة بل عن طريق الوحى الإنسانى.. فهذه «الأرض» يمكن أن تكون فى مقاطعة «بوس» أو «بريتانيا».. واليد التى تنشب أظافرها فى اللقطة الأخيرة فى الأرض هى القبضة الدامية التى يتشبث بها الفلاح عندما تنتزع منه أرضه.. ومن الممكن أن تكون هذه اليد لأى فلاح فى العالم لأن الأرض هى الحياة والحب بالنسبة له ..

« وتتناغم المشاهد فى ملحمة كبيرة تفيض بروح غنائية ذات تأثير نادر.. أبعد ما تكون عن تلك المشاهد الريفية التقليدية المصحوبة بالموسيقى.. فالوجوه المتزاحمة والتصرفات المتباينة والتلقائية لا تشوش على الخط العام للفيلم.. وهو خط الدراما الجماعية لقرية مهددة فى وجودها لأنها مهددة بمنع الماء عنها لتسلب أرضها ..

« أننا بصدد مأساة وقعت فى اطار تاريخى محدد.. فالملك لا يزال يتولى العرش فى مصر والانجليز يحكمون والفلاحون واقعون تحت سيطرة الاقطاع.. ولكن يوسف شاهين يدعونا الى تخطى حدود هذا الاطار التاريخى بفضل روحه الدفاقة وثراء وصدق شخصياته.. ففى هذه الرواية مزيج من الحب والحقد .. والخيانة والشجاعة.. والخضوع والثورة.. الحياة والموت.. من صميم الواقع الإنسانى على مستوى الكون.. «أن هذه القصيدة الشعرية العربية عن الريف هى قصيدة عصرنا .. لأن الأعمال والأيام لا تنفصل فيها عن المعارك التى تتطلبها كرامة الإنسان.. ففى اللحظة التى تتراجع فيها المصائر الفردية لتلتقى من جديد وتنصهر فى انطلاقة واحدة رغم تعدد مظاهرها .. يعثر يوسف شاهين على تلك اللهجة التى تذكرنا بالسينما الروسية فى عصر عظمتها..»».

« ماذا عن الألوان ؟ .. ألوان معبرة جميلة جدا وخضرة يانعة إلى حد غير معقول.. إنها ألوان الحياة .. والأخضر يتدرج إلى الرمادى عندما يحل الجفاف والموت.. والموسيقى جميلة جدا تنطلق وسطها أغانى جموع الرجال عندما نكون بصدد حياة القرية كلها.. وليس أبطال القصة وحدهم..»».

وعندما سألت عبد الرحمن الشرقوى مؤلف «الأرض» التى استلهمها من واقع قريته الدلاتون منوفية.. عن رأيه فى تناول يوسف شاهين لها سينمائيا وهو المثقف العائد من هوليوود .. ومدى مصرية إحساسه بقضية فلاحين كهذه قال :

– إحساس يوسف شاهين بالأرض إحساس مصرى جداً.. ولا يمكن أن يعطى فنان هذه

الإيحاءات إلا من خلال فهم عميق بالقضية التى يعالجها.. وفى «باب الحديد» مثلا عالج يوسف شاهين قطاعا من الحياة المصرية الصميمة.. ومن خلال تجربتى فى العمل معه فى سيناريو صلاح الدين وارتباطى به أثناء العمل أحسست أنه مخرج موهوب وخلاق ومخلص جدا وإحساسه مرهف.. وعندما عملت معه أثناء تحضير «الأرض» أحسست بأن انفعالاته بالمشكلة انفعالات إنسان فاهم وصادق الحس بها.. وأن كل عواطفه وإحساساته وتكوينه وحتى تشكيلة نفسه تكوين مصرى أصيل.. وعلى من يقولون بغير هذا إن يدرسوا صدى «الأرض» فى أوساط المثقفين.. وبالذات الذين من أصل ريفى ويعرفون الفلاحين جيدا.. وسيجدون أن هذا الصدى يدل على أن المخرج يفهم القضية ويشعر بالشخصيات ..

وأسأل حسن فؤاد كاتب سيناريو «الأرض» عن انطباعه عن يوسف شاهين من خلال تجربة العمل معه.. فيقول :

– يوسف شاهين رجل يعلم ما يفعل .. فنان متمكن من كافة تفاصيل العمل السينمائى.. قائد ممتاز للمجموعة التى تعمل معه حتى لو بلغت المئات سواء من الممثلين أو الفنيين.. عنده حس تشكيلى مرتفع نتيجة تذوقه الحقيقى للفنون التشكيلية بمدارسها المختلفة.. اختلفت معه فى البداية ثم أحببته جدا.. وكنا متفاهمين فى العمل وكل تعديل أو إضافة فى السيناريو تمت باقتناع الطرفين.. وكان هذا الاقتناع يتطلب وقتا طويلا أحيانا حتى ننتهى إلى رأى.. من مميزات يوسف شاهين الشخصية حبه الشديد لعمله.. فهو لا يحيا إلا له وهو كل شىء فى حياته.. حتى لحظات المتعة هى من خلال العمل.. ويوسف شاهين يفيد كل من يعمل معه ويستفيد من كل من يعمل معه.. وهذه هى السمة التى يجب أن تتوفر فى الفنان وخاصة فى المخرج باعتباره يتحدث لغة واحدة متكاملة جمعت مفرداتها من مصادر مختلفة ! .. لقد تذكرت بعد عملى مع يوسف فى «الأرض» أننى كنت الوحيد الذى تحمس لفيلمه «باب الحديد» عندما عرض عام ٥٤ .. بينما هاجمه الجميع .. ولم أكن وقتها أعرف يوسف شاهين .. وبعد خمس سنوات فاز الفيلم بجائزة دولية.. وبدأت أعرف يوسف شاهين وأحبه !

● نشرة « نادى السينما » – الموسم الثالث ١٩٧٠/٦٩ – العدد ١٣ – ١٩٧٠/١/٢١

حوار عن « الأرض »

لم يكن نبض رواية عبد الرحمن الشرقاوى «الأرض» قد خفت منذ أن نشرها مسلسلة عام ١٩٥٣ حتى الآن.. فقد كان نبضها هو نفس نبض الفلاح المصرى الحقيقى فى مواجهته اليومية لقوى عاتية ظلت تقهره طويلا وتسرق منه اللقمة وقطرة الماء.. وظل هو يقاوم فى استماتة... يخفض رأسه مرة ويرفعها مرة ولكن أصابعه تتشبث دائما بالأرض حتى وهى تدمى، وكانت «الأرض» حينما نشرت كشفا أدبيا باهرا.. يحمل رؤية فلاح خشنة وغير مزوقة.. لقضية الفلاحين.. وكدحهم وحبهم وموتهم من أجل الأرض !

ولم تكن «الأرض» قد فقدت شيئا من بريقها الفنى أو الموضوعى كأحد أهم الأعمال فى تاريخنا الروائى.. عندما أعاد حسن فؤاد رسم شخصياتها وأحداثها مرة أخرى فى شكل سيناريو.. مستخدما لأول مرة أدواته كفنان سينما.. وكان قد استخدم فرشاته كرسام فى نقل نفس الشخصيات الى الورق.. فى تلك الأيام البعيدة منذ ١٦ سنة.. عندما كان يرسم الرواية وهى تنشر مسلسلة فى جريدة يومية.. ثم وهى تصدر عام ١٩٥٤ فى كتاب يعتبره عبد الرحمن الشرقاوى – الآن – فى نظرة الى الماضى أكثر نضجا.. وأن تكن أقل فتوة !.. «رؤية فكرية أساسا وليست انفعالية لعلاقة الفلاح بأرضه.. التى تتحدد على أساسها كل علاقاته الإنسانية والعاطفية الأخرى..» .

● **وأسأله : هل تغيرت رؤيتك هذه مع السنين ؟**

– لا .. الذى تغير فى الفيلم هو نظرته للاقطاعى الذى قدمه كشخصية عظيمة.. فى الرواية كنت أرى أن الظلم ليس مرتبطا أساسا بالاقطاع فقط .. ولذلك كان الاقطاعى يلبس جلابية عادية وفى الرواية أيضا باشا لا يظهر فى الفيلم .. ولكنه يحوم حول الأحداث كالظل.. يملك أقل من ١٠٠ فدان وهو الذى من أجله يشق الطريق الزراعى فى أرض الفلاحين.. وفى الفيلم رأوا أن يجسدوا الرجلين فى شخصية واحدة.. وكنت قد حاولت أن أقدم الباشا كسياسى قديم. وليس النموذج النمطى للاقطاع.. فالأنماط التى ألفها الأدب الفنى المصرى أنماط تقليدية وصارخة الافتعال والبعد عن الواقع .. ومن هنا فهى لا تحمل نبضا حقيقيا ولا يمكن أن تمثل شيئاً أو

تؤدى وظيفة الفن : وهى اثارتك الى فكر أو انفعال أو عمل شىء .. وفى كل أعمالنا الفنية نموذج للفلاح الأبله أو اللئيم الذى يضحك عليه رجال المدينة أوأبناء الطبقة المتوسطة .. الطيبون من الفنانين يضعونه فى مواجهة عدوه التقليدى : رجل شرس أقرب الى نموذج اليهودى التقليدى ويحاول أن ينتهك حقوق الفلاحين وأعراضهم .. وهى شخصيات مسطحة لا عمق لها ولا نصادفها فى الواقع بينما أعداء الفلاحين يخالطونهم ويعيشون معهم.. والفرق بينهم هو فرق فى درجة الملكية وبالتالى فى اصطدام المصالح وتناقضها.. أى هو فى كلمة : اختلاف فى الانتماء الطبقى .

● ما هو اذن نصيب الأحداث التى سجلتها فى الرواية .. من الحقيقة التى عشتها كفلاح فى «الدلاتون» مركز شبين الكوم منوفية ؟

– عندما كنت أنشر الرواية فى احدى الصحف اليومية عام ٥٣ وصلتنى خطابات عتاب عديدة جدا من بلدنا.. كثيرون هناك تصوروا أننى أعنيهم.. وخاف مدير توزيع الجريدة من هذه الحكاية فنشر فى برواز يؤكد أن شخصيات الرواية من خيال المؤلف ! ..

وعندما صور يوسف شاهين بعض مشاهد الفيلم فى نفس المكان تقدم منه كثيرون من أهل البلد يؤكدون له : أنا عبد الهادى .. أنا دياب .. وأنهم أبطال الرواية الحقيقيون .. وأنا لم أسجل فى الرواية واقعا عشته .. ولكنى استلهمته بالتأكيد.. وليس ضروريا أن تكون الحوادث بالتحديد قد حدثت .. ولكن كان ممكنا أن تحدث.. وهو ليس واقع قريتى بالتحديد أيضا .. بل واقع الاقليم أو المنطقة لأنها قرى متجاورة وعلى علاقات، ومشكلة قرية هى مشكلة عشر قرى!.. ولكن الحادثة الرئسية فى الفيلم وهى شق الطريق الزراعى حادثة حقيقية.. فالباشا أراد بالفعل أن يحول الطريق أمام قصره على حساب أرض الفلاحين .. وعلى حساب الطريق الطبيعى وهو جسر النيل .. ولم تكن ملكية الباشا تزيد على ٣٠ أو ٤٠ فدانا ولكنه كان باشا مهما كزعيم من زعماء حزب الشعب الذى كان معارضا للوفد ولمصالح الفلاحين والبورجوازية الوطنية التى كانت مصالحها تتعارض مع مصالح كبار الملاك والاقطاعيين والرأسمالية الكبيرة.. فالحادثة فى الفيلم حقيقية أذن فى خطها العريض.. والباقى استلهام أو استقراء لحركة الواقع وليس تسجيلا لها .. لأن الفن ليس عملية اخبارية !

● ما الذى يمثله «عبد الهادى» فى روايتك .. أعمق من أبعاد شخصيته الفردية المجردة ؟

– عبد الهادى يمثل شخصية الفلاح المصرى الرافض.. المحب جدا لأرضه.. ومن هذا الحب تنشأ كل قيمه.. وهو يلخص علاقته بالأرض فى أنه ما دام يزرعها فلابد أن يأخذ ثمرتها.. وهذا هو العدل.. وحتى أسلوبه فى الرفض ينفجر من حبه الشديد للأرض وللعدالة .. وهو أسلوب سوى.. ومن هنا فهو يرفض أى صورة من صور القهر ويقاومها بوسيلته.. وهى العصا والفأس .. وفلسفته هذه عميقة بقدر ما هى بسيطة.. أى أنه يؤمن بما يمكن أن يسميه فلاسفة السياسة

والفكر الاقتصادى «بالارتباط الطبقى» أو «وحدة المصلحة الاقتصادية».. ويؤمن بتجربته البسيطة: أن أى ضرر يلحق بفلاح فى القرية هو ضرر له أيضا .. وأن مصلحتهما واحدة.. وشخصية عبد الهادى نموذج يتكرر بشكل أو بآخر لأن فيه العمومية الكبيرة والخصوصية المحددة..

● ولكن ألم تقدم شخصية عبد الهادى بكثير من التفاؤل .. بمعنى أن قدر الايجابية فيه كان أكثر من السلبية والتواكل .. بحيث يصبح شخصية «فنية» أكثر منها واقعية؟

– قدمت إلى جانب عبد الهادى نماذج سلبية أخرى ولكن بلا تواكل .. فما تعتبره تواكلا هو يأس من ميراث الضغط الشديد طوال قرون يتحول الى مقاومة سلبية.. وهى أنجح حركات المقاومة فى أوساط الفلاحين.. فى الراوية مثلا كان أحد نماذجها مقاطعة الانتخابات ... فعندما يتولد داخل الفلاحين تيار ايجابى تتحول المقاومة الى مجرد رفض. واذا تحول هذا الرفض الى مقاومة ايجابية ستجدد دائما تيارا كالطوفان ...

● فى آخر لقطات الفيلم رأينا محمد أبو سويلم يموت ويداه تتشبثان بالأرض.. ماذا اذن عن مصير قضية الفلاحين ؟

– القضية لم تحل .. والكفاح مفتوح .. وأمام الفلاحين أن يناضلوا وأن يحولوا الخسائر إلى مكاسب ويملكوا القدرة على السيطرة على واقعهم ويبدءوا مرحلة جديدة من الكفاح .. لقد دفعوا الثمن كما رأينا وعليهم أن يستمروا فى النضال .

● هناك بضع خيوط فى نسيج «الأرض» متشابهة مع بعض الأعمال الروائية العالمية . جمع توقيعات الفلاحين على عرائض يجهلونها. وشخصية عبد الهادى نفسه.. تكاد تنطبق على نماذج روائية أخرى.. فهل يرجع هذا الى أن قضية كفاح الفلاحين من أجل الأرض قضية واحدة فى كل العالم ؟

– ليس تماما.. فقضية الفلاحين قضية مصرية وطنية ولم يكتبها أحد بعد وتحتاج لآلاف الكتاب.. والفلاح المصرى له خصائص اقليمية جدا . وهى أيضا انسانية .. ولكن واقع الفلاح المصرى منبع لا ينفذ للكتاب .. وهم ليسوا فى حاجة لأن يستلهموا آدابا أخرى.. بل على العكس لو أتيح لمصر أدب عميق وعريض متعدد الأشكال يعبر عن الفلاحين ويترجم الى لغات العالم فيكون منبعا يستلهمه الكتاب الآخرون .. والظروف التاريخية التى كونت شخصية الفلاح المصرى لم يمر بها أى فلاح فى العالم وهى متميزة عن ظروف أى فلاح فى العالم ..

● كيف تتوقع أن يستقبل الفلاحون فيلم «الأرض»؟

– الفلاحين مابيشوفوش سينما.. وسيلتهم لرؤية العالم هى الراديو .. مرة سألت فلاحا عن نجمة سينما مشهورة جدا .. قال لى أنه لا يعرفها... سألت أهل البلد كلها . اكتشفت أن ٩٩٪ منهم لا يعرفونها.. وربما كان هذا من حسن حظهم لكيلا يروا السينما القديمة .. وعندما تنتشر السينما فى القرية فأرجو أن تصل للفلاحين بقيم أصدق وفن أنظف... فالخطر أن نرسل لهم فيلم

مش بتاعهم .. فمهمة السينما هى تكوين وجدان الناس وتهذيبهم أو حتى أمتاعهم بشكل نظيف.. ولكن المنتج فى ذهنه متفرج المدينة فقط .. وتصورى كأن الرسالة الموضوعية للسينما انها «شعر الشعب» .. أى التعبير الفنى عن الشعب فى أوسع مجاله.. وهذه السينما غير موجودة.. والموجود دائما نظرة تجارية حقيقية لأنها تهتم بالمدينة فقط .. وحتى بطبقة معينة من المدينة !

حسن فؤاد : فى كل منا شىء من «أبو سويلم»

● وبحثا عن الرؤية السينمائية لعمل أدبى.. سألت حسن فؤاد عن أسلوبه فى التعامل مع «الأرض» كسيناريو .. بعد أن تعامل معها مرة من قبل كرسام.. كان عليه هذه المرة أن يحول رسومه الى شخصيات حية تتحرك والى صور لقرية وأرض حقيقية.. وأن يركز خطوط الشرقاوى المتشابكة فى حزمة واحدة تحتفظ بكل عمق وحيوية الرواية وحركاتها الدائبة .. ولقد كان تحديا صعبا بالنسبة لفنان مثل حسن فؤاد.. أن يكتشف قدرته السينمائية لأول مرة فى عمل صعب كهذا .. ولا يدع رغم ذلك شيئا يفلت منه وأن يصنع من الرواية فيلما على نفس المستوى .. وربما أعمق.. لأنه يحول الكلمة المكتوبة الى نبض يتحرك .

● وقال لى حسن فؤاد أنه حاول فى كتابته لسيناريو وحوار الأرض أن يلتزم بثلاثة أسس :

المحافظة على روح النص أكثر من حرفيته لأن مقتضيات السينما مختلفة عن الأدب... وبالنسبة «للأرض» بالذات فان حدثا واحدا من الرواية يصلح موضوعا لفيلم مستقل .. ودراسة روح النص هى أهم خطوة فى تحويل النص الأدبى إلى سينما دون اخلال بالأصل..

حاولت تركيز الأحداث والأشخاص من حيث الحجم بما يتناسب مع مضمون القصة نفسها .. فالبطل فى فيلم «الأرض» هو الأرض نفسها.. وضحية هذه القضية الأولى هو محمد أبو سويلم وهو رمز لجميع الفلاحين فى القرية المصرية قديما وحديثا تتمثل فيه صفاتهم الموروثة التى لا تتغير وسلوكهم الموحد أمام الأحداث .. وحول أبو سويلم بقية الأبطال تدور فى نفس الفلك .. حاولت اختصارهم فى السيناريو الى الحد الملائم لامكانيات الفيلم .. بحيث أبقيت على حوالى ١٤ شخصية بعد اضافة رصيد بعض الشخصيات الى شخصيات أخرى دون اخلال بالبناء الأساسى .. وحدنا مثلا شخصية البيه والباشا فى شخصية واحدة هى رمز للاقطاعى المرتبط بالسلطة .. والبقرة التى سقطت فى الساقية كانت فى الأصل بقرة أبو مسعود .. فجعلناها فى الفيلم بقرة أبو سويلم نفسه لكى تغنى هذه الفجيعة من مأساة أبو سويلم.. وبالطبع فان الفيلم كمخلوق جديد منتزع أوصاله من عمل فنى آخر ، كان يتطلب من الاضافات ما يجعله مخلوقا متوازنا متناسبا مع مقومات الفن السينمائى ..

● قلت لحسن فؤاد : المعروف أن أحداث القضية وقعت عام ٣٢ .. ولكن ألم يكن فى ذهنك شىء من ظروف عام ١٩٦٩ وأنت تعيد خلق القصة فى فيلم ؟

– كانت هذه بالضبط هى المشكلة الثالثة التى واجهتها لكى نعرض هذه الرواية اليوم وفى

السينما بالذات .. فقد كان حتما أن نعطيها مدلولا يتناسب مع أحاسيس الناس العامة فى ظروفنا الراهنة. ففى السيناريو والحوار حدث نوع من تصعيد القضية وتعميمها بما يشبع فى الناس ظمأهم للقيم المبدئية التى تؤكد معانى الشجاعة والبطولة والثبات على المواقف حتى النهاية.. وأن على الانسان أن يدافع عن أرضه حتى الموت .. وهذا النوع من البطولة موجود أصلا فى الرواية ولكنه موزع على عديد من الشخصيات وكان لابد من تكثيفه فى الفيلم ليلائم حاجة الناس الى هذا النوع من البطل الذى يقول لأ ، ويرى أن الكرامة هى أهم ما يجب أن يحتفظ به الانسان فى الحياة .. البطل الذى لا يتنازل ..

● **لقد كان واضحا فى علاجك للشخصيات اهتمامك المركز بمحمد أبو سويلم؟..**

– بالطبع .. لأن هذه الشخصية تخاطب فى الناس شيئاً هاما.. فكل منا فيه شىء من محمد أبو سويلم – وهذا هو سر عظمة هذا الدور أداء وإخراجا – فكل منا فى معركة على المستوى الخاص والعام... وكل منا يتشبث بقطعة أرض أمام أعداء يحاولون انتزاعها .. وقد تكون هذه الأرض عملا أو حبا أو أى علاقة عاطفية ..

يوسف شاهين : ظللت ثمانى سنوات أفكر فى «الأرض» .

فى ذهنى وأنا أقابل يوسف شاهين بمجرد عودته من باريس حيث أقاموا أسبوعا لأفلامه فى السينماتيك .. كان تساؤل واحد .. أعلم جيدا أنه يدور فى ذهن الجميع .. لماذا «الأرض» بالذات ؟ لماذا عمل مصرى تماما كهذا يتحدث عن الفلاحين ويغوص معهم فى الطين فى كفاحهم اليومى ضد الاقطاع وضد السلطة ؟

والذين يضعون فى ذهنهم تصورهم الخاص عن يوسف شاهين : أنه خواجه يتحدث لغة أجنبية.. هم الذين اندهشوا عندما أخرج الأرض.. أما أنا فلم اندهش لأنى كنت أعرف يوسف شاهين جيدا وافهم ما تقوله أفلامه جيدا أيضا .. وكنت أعرف أن المصرية ليست لهجة ولكنها شىء فى القلب... وفى الرأس أيضا .. ومن هنا فانى انتظر من يوسف شاهين بعد ذلك فيلما أكثر ثورية !

ومع ذلك فقد أردت من البداية أن أريح نفسى واريح الناس وسألته :

● **لماذا «الأرض» بالذات ؟ ومن الذى اختارها لك .. أو اختارك لها ؟**

قال : الحقيقة أنا لم اختر «الأرض».. وعلى رضا رشحها لى منذ ثمانى سنوات عندما كنت أخرج «جميلة».. وقرأت الرواية على الفور ومن يومها وطوال تلك السنوات أخرجت أكثر من فيلم ولكنى لم استطع أن أخرج «الأرض» من رأسى .. ستدهش لو قلت لك أنى فكرت فى أن أخرجها فى فيلم موسيقى.. الذى عطلنى هو البحث عن الشكل السينمائى المناسب.. فالأحداث فى الرواية عديدة جدا والشخصيات لا حصر لها.. وأعجبنى جدا أن الرواية مكتوبة بشكل حديث.. الحدوتة

أو «التيمة» ليست واضحة .. واحساس الشخصيات وتفصيلها النفسانى متروك للقارئ.. صحيح ضايقنى بعض التكرار والتوسع ولكن الذى أسرنى أكثر هو رائحة الأرض نفسها.. وبعض التقاليد التى لم أكن أعرفها من قبل ودرستها بعد هذا .. وكانت هذه التفاصيل الريفية ملونة بما فيه الكفاية .

● قد يبدو هذا غريبا لمن لا يعرفونك جيدا.. وهو يؤدى الى سؤال عن حجم «الفلاح» الذى فيك؟

– شوف .. الناس الذين أثاروا حكاية الفلاح هذه ينظرون نظرة مترفة للفلاح.. فهم يندهشون جدا أن يحاول مثقف أن يفهم الفلاح.. الفلاح ليس أقل منهم اطلاقا بنظرتهم المتعالية .. الفلاح بنى آدم زى زيه.. بس كده ببساطة.. ومكوناته النفسية ودوافعه تقترب من أى انسان فى الدنيا لأنه ليس قادما من كوكب آخر .. بل ربما هو أنقى وفضائله تظهر أكثر ... وما يميزه عن أهل المدن الكبيرة هو نظرته المباشرة للحياة وبعده عن الشخصية المزدوجة المفتعلة التى يضطر انسان المدينة أن يعيش بها ليخفى حقيقته ..

● قلت أنك وجدت نفسك فى بعض شخصيات «الأرض».. من مثلا ؟

– طبيعى أن تكون أقرب شخصية الى قلبى هى أنقى الشخصيات وأكثرها ثورية: أبو سويلم.

● هل تؤمن بأن نموذج أبو سويلم موجود حقيقة وبلا تواكل ؟

– فيه منه .. وسبب حكاية التواكل دى انكم مش عارفينه.. أكثر المصريين عندهم أهل فلاحون .. لكنهم لا يعرفون الفلاح أو لا يقبلونه على حقيقته .. وهذا سر كثير من المشاهد التى أراها فى السينما أو المسرح وأحس أننى لا أعرفها أو لا أحسها.. وهذا كثير جدا فى أفلام «العلب المحفوظة» التى اسميها الأفلام المجففة والتى وضعت تفكيرنا فى قالب جامد جعلنا غير متعودين على الواقعية .. وأنا أحسست بهذه الظاهرة الغريبة لأول مرة فى فيلم «باب الحديد».. فقد لاحظت أن المتفرج عندما يرى الفيلم فى دار سينما وبين الآخرين فانه يرفض شخصية «قناوى» بما تكشفه من عادات سرية.. ولكن نفس المتفرج عندما يرى نفس الفيلم فى التليفزيون .. أى بمفرده.. فانه يعجب بشخصية قناوى.. يجد الشجاعة ليعترف بهذه العادات التى لابد أنه مارسها شخصيا.. ولذلك نجح «باب الحديد» لدى جمهور التليفزيون أكثر من جمهور السينما... فالمسألة اذن تتوقف على : إلى أى مدى أنت متعود على قبول واقعة حقيقية.. والمسألة ليست أن تعرف هذه الواقعة أولا تعرفها.. لانك قد تعرفها ولكن ترفضها..

● هل تقصد بهذا رفض الجمهور لمحاولة وصيفة فى « الأرض » اغراء الولد الصغير؟

– بالضبط .. فهذه البنت مفروض أن تمثل فى الفيلم أحد الضغوط البشعة على أبيها محمد أبو سويلم مع كل ضغوطه الأخرى.. فالبنت مسئولية كبيرة فى الريف .. وهى كبرت وأصبحت على حد تعبيرهم «فايرة» ولابد أن تتزوج .. ونحن صورنا مشهدا كتبه الشرقاوى فى الرواية وهو

مشهد ثورتها الجنسية مع الطفل .. ولكن بعض الناس لم يقتنعوا ورفضوا قبول هذا الموقف لأنه كان يعجبهم أكثر لو قدمت لهم مشهدا رومانسيا تقليديا لا يحتمله أسلوب الفيلم ..

● المسألة ليست اشمئزازا بقدر ما هي عدم منطقية .. فالبنت مرغوبة من البلد كلها .. ولا يمكن أن يلهب رغبتها طفل.. خاصة أنه لم يلعب دورا ما في الفيلم بعد ذلك واختفى بعد هذا المشهد تماما ؟

– اختفى لأنه ليس جزءا رئيسيا في الفيلم.. وشخصية وصيفة هي التي تمثل ثقلا على أبيها مع «الأشغال الأخرى».. ومن هنا فهو يفكر في أن يرسلها بعيدا لتتزوج.. ولكن هذا ليس رغبة حقيقية بل مجرد حلم.. وهنا أزمته لأنه في أعماقه يفضل لو زوجها من عبد الهادي .. لكن عبد الهادي يمثل امتدادا لكل مشاكله هو التي يريد أن يبعد ابنته عنها.. ومن هنا كان لابد أن نقدم مشهدا نؤكد به ضرورة «استعجال» سويلم لأن يتخذ قرارا في قلب كل مصائبه الأخرى : أن يرسل ابنته لتتزوج في البندر – وهذا حلم – أو أن يزوجها من عبد الهادي – وهذه رغبة حقيقية – ويرضى لها بالمشاكل ما دام هذا هو قدرها .. وللوصول الى هذه الأزمة كان لابد من تفجير رغبتها التي لم يكن ممكنا أن تحققها مع شاب خوفا على نفسها ولكنها مع الطفل تبقى مجرد عبث غير ضار ..

● ولكن لماذا كانت «وصيفة» جميلة ونظيفة أكثر من الآخرين ؟

– وصيفة هي البنت الحلوة بتاعة البلد .. وهذا وضعه الشرقاوي في روايته.. وهي مرغوبة من البلد علشان حلوة .. والحلوة دلعها مقبول على القلب.. ولكن لم يكن هناك أي تعمد لنجعلها حلوة أكثر مما هو مكتوب في الرواية..

● ولماذا حاولتم أن تجعلوا منها زعيمة ثورية تقود نساء القرية لضرب العمدة ووضع المقطف على رأسه ؟

– بالعكس نحن لم نعطها أي بطولة .. ولكن لم يكن ممكنا أيضا أن نتركها سلبية.. لا تنس أنها قالت للعمدة : أنا بنت محمد أبو سويلم .. فلابد أن يكون الرجل رباها على جدعنه .

● وماذا عن التناقض بين جمال الطبيعة وبؤس الفلاحين ؟

– هذا التناقض موجود في الريف بالفعل.. والمفروض أن يستطيع الناس أن يستمتعوا بهذا الجمال المحيط بهم . لكن مأساتهم تجعلهم لا يستطيعون .. وهذا تأكيد للمأساة.. وربما كان أفضل ما في فلاحينا – هذا الذي حاولت أن أؤكده وما أعجبهم في الخارج جدا – هو أن الفلاح في قلب المأساة لا يفقد الضحكة وروح النكتة.. وهذه في رأيي أكبر ميزات المصريين.. فنحن نحس تماما بروح الجمال من حولنا.. ووالدي في قلب أعنف ازماته كان يخرج الى البلكلونة ليتفرج على منظر الغروب على البحر .. وربما كان أجمل ما أثاره «الأرض» أن المتفرج في وسط التراجيديا البشعة قال : «الله .. شوف الشمس.. شوف الوردة مفتحة ازاي» .. إن الروح الحلوة

عند الفلاح هى التى تجعله يحتمل .. والا فما الذى يجعله يقول لك : «اتفضل» وهو لا يجد اللقمة؟ .. أن هذا دليل حضارة قديمة علمته أن الدفء الإنسانى ثمنه أكثر بكثير من الجوع !

● هل تؤمن بأن للسينما دورا سياسيا .. أو أن عليها أن تبتعد تماما عن السياسة لتبقى فنا خالصا ؟

– مافيش سينما بدون سياسة .. ولا قصة بدون سياسة حتى لو كانت فودفيل.. ليس ضروريا أن نركز على السياسة .. ولكن على الأقل دعنا نضع أفكارا فى عقول الناس .. أنهم يرون الآن سيدنى بواتييه فيقولون فى اعجاب «الله .. ده ولد!» وهم لا يعرفون أنه أصبح أخطر الأسلحة فى يد هوليوود تخفى وراءها أغراضها الحقيرة.. فخالق الفيلم لابد أن يكون عنده مفهون سياسى قوى.. وأعظم سينمائيى العالم الآن هم القادمون من عالم الصحافة مثل فيللينى.. وهم يملكون وعيا سياسيا غير محدود . وليس هناك فيلم واحد ولا لقطة واحد لا تعكس مفهومهم السياسى إما كهجوم وإما كتأييد لفكرة.. وبازولينى يلعن الشيوعيين وهو شيوعى كبير.. وانتونيونى ذهب ليخرج فيلما فى امريكا وانتظروا منه أن يقدم لهم «علبة سردين» مثل أفلامهم المجففة.. ولكنه قدم فيلما سياسيا وصل الى حد ليس فقط أن منعوه من دخول أمريكا.. بل أنهم يتمنون دخوله لكى يقبضوا عليه.. وهناك حكم صادر ضده بالفعل والفيلم نفسه ممنوع.. فليس هناك مخرج غير سياسى .. ولا موقف ولا قصة ولا ثانية واحدة فى فيلم بدون مفهوم سياسى.. وكل ما أتمناه بالنسبة لنا أن نفهم السياسة زيادة شوية!

● ما هو اذن مفهومك السياسى كفنان ؟

– فى فرنسا سألونى نفس السؤال .. وقلت لهم أننى فى البداية كانت اشتراكيتى تلقائية . شاب عائد من الخارج بحماس كبير ورغبة فى العمل وتغيير كل شىء ثم من خلال العمل فى الأفلام بدأت أحقق تطورا علميا فى فهم العالم .. من خلال العمل نفسه والبحث عن اجابة لتساؤلات عن كيف ولماذا .. وفى أفلامى من «بابا أمين» الى «الأرض» لابد أن تعثر على خيط واحد هو : ما الذى يحدث للإنسان الشريف تحت ظروف معينة .. دون أن يفقد شرفه .. ودون أن ينهزم ؟

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٢/١٠

امرأة .. وثلاثة رجال .. « وباشا »

فى الأزمة الراهنة التى تمر بها السينما المصرية لا يحلم أحد بأن يصنع مخرجونا معجزات.. ولا أن يغيروا شكل أفلامنا ومضمونها ومسارها كله الى شىء خارق أو مبهر.. بل ليس فى ذهن أحد أن ننتظر موجة جديدة أو نقطة تحول من جيل السينمائيين الحالى.. لسبب بسيط جدا : هو أن نظام العمل السينمائى المصرى نفسه وهو تراث أربعين سنة من علاقات اقتصادية وفكرية معينة.. لا يمكن إلا أن يؤدى الى استمرار نفس السينما.. بمعنى أن يصبح ضروريا إحداث نوع من «الانفجار» أو على الأقل «الانقلاب» فى طبيعة العمل السينمائى نفسه أولا وقبل انتظار أى تحول ولو شكلى فى الفيلم المصرى.. ومن ناحية أخرى فان أحدا لا يحلم بهذا التحول من جيل السينمائيين الحالى لأنه ببساطة لا يملك أدواته.. ليس بمعنى أنهم لا يملكون الانجازات الحديثة «لتكنولوجيا السينما» كما يدعون.. ولكن لأن مواهبهم وقدراتهم الفكرية نفسها فى أحسن حالاتها لا تسمح إلا بهذا النوع من الأفلام التى يقدمونها الآن بالفعل.. ويصبح الأمل الوحيد فى سينما مصرية جديدة هو فى جيل الشبان. وهو جيل مشكوك فى قدراته حتى الآن.. ولا يعنى التحمس له أنه قادر على صنع أى معجزة !!

وكل ما هو منتظر من السينما المصرية أذن فى ظروفها هذه .. وبقدر كبير جدا من التفاؤل .. هو أن تكف فقط عن تقديم أفلام رديئة.. ويصبح الفنان الذى يتوقف عن الاستمرار فى الموجة الهابطة.. بطلا .. والمخرج الذى يقدم عملا تقليديا وعاديا تماما حتى بمقاييس السينما العالمية من عشرين سنة.. عبقريا .. ونرحب نحن جدا بأى فيلم يناقش شيئا جادا .. ويحاول أن يقول شيئا معقولا يخاطب به جمهورا عاقلا .. ويكسر دائرة الراقصة والمطرب وقصة الحب المريض والضحك الابله.. ويقدم شخصيات من حياتنا يمكن أن نقابلها بالفعل ونتحدث معها ونسمع مشاكلها .. بحيث لا يصبح بطلنا الوحيد هو الولد الفاضى تماما الذى لا يمارس عملا معينا إلا أن يحب البنت التى تضطرها ظروفها العائلية الأليمة الى أن تنفق على أمها المشلولة بأن ترقص فى الكباريه .. !!

ومن هنا عرف النقد السينمائى المصرى الناشئ جدا والمحدود القدرة جدا الى درجة الهزال

.. تعبير «الفيلم النظيف».. الذى يرحب به لمجرد أنه ليس فيلما «قذرا».. مع أن هذه ليست ميزة بالمقاييس النقدية.. لأن المفروض أن يكون كل فيلم نظيفا .. بصرف النظر بعد ذلك عن مستواه الفنى نفسه كعمل إبداعى حققت فيه السينما العالمية انجازات مذهلة.. ولكن لأن «الكحكة فى يد اليتيم عجبة» فاننا نبدو أحيانا مسرورين للغاية.. ونكاد نهتز طربا.. لمجرد أن يخرج لنا فى كل موسم فيلم أو فيلمان «نظيفان».. وقد يكون هذا ضروريا لتفسير حماسنا الشديد لبعض الأفلام المصرية.. ومناقشتها فى معزل عن موقفها من حركة السينما العالمية.. وهو موقف نقدى خاطئ بالطبع ولكنه سليم تماما اذا لم نتجاهل فى نفس الوقت حركة السينما المصرية أولا !

● وفى هذا الاطار وحده يمكن مناقشة أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وهذا الوافد الجديد المثير شادى عبد السلام.. **وكمال الشيخ** الذى يبدو أغزر المخرجين المصريين الآن نشاطا وأكثرهم تحولا.. والذى يمر بمرحلة هامة ليس بالنسبة لعمله الفنى فقط بل ربما بالنسبة للسينما المصرية كلها.. فكمال الشيخ يحاول الآن أن يجد نفسه مرة أخرى .. فبعد أن حقق منذ عام ١٩٥٤ مستوى حرفيا متمكنا واختار لنفسه أسلوبا خاصا يعتمد على الحبكة البوليسية والايقاع السريع الذى يستند فيه الى حد كبير على خبرته القديمة بالمونتاج وعلى احساسه بعنصر من أهم عناصر العمل السينمائى وهو عنصر الزمن .. زمن الحدث الواقعى وزمن اللقطة نفسها الذى يتحقق من خلاله ايقاع الفيلم كله الذى نجح كمال الشيخ دائما فى توظيفه دراميا طبقا لموضوعاته المفضلة القائمة أساسا على السرعة والحبكة والتشويق.. وهو ما نجح فى استخدامه لتعويض أسلوبه الحرفى المحدود بالنسبة لعناصر الفيلم الأخرى.. والذى تجمد تقريبا عند عدد من القواعد أو القوالب المكررة بالنسبة لأفلامه كلها سواء فى حركة الممثل أو الكاميرا والديكور والإضاءة وحتى اختيار أحجام الكادر التى يغلب عليها دائما الحجم المتوسط.. بحيث يحقق أسلوب كمال الشيخ كمخرج نوعا من الرتابة العاقلة والمدروسة جيدا فى اطار الحركة الكلاسيكية التى لم يحاول أن يجددها ويكسر قواعدها ويبتكر شيئاً جديدا أو يجرب أو يغامر حتى وهو يقدم أفلاما قائمة أساسا على الاثارة .

● على أن **كمال الشيخ** بدأ منذ «ميرامار» نوعا آخر من «المغامرة الفكرية».. بعد عجزه أو ربما رفضه للمغامرة السينمائية – أى فى أسلوبه نفسه كمخرج – فهو يتوقف عن وضع خبرته التكنيكية فى لون واحد قريب من الموضوعات البوليسية – كان يقترب منها حتى وهو يخرج عملا مثل «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ – ويحاول فى مرحلته الجديدة أن يعالج قضايا أكثر موضوعية وأكثر ارتباطا بحياتنا أيضا.. ولا يدرى أحد ما اذا كانت نقطة التحول هذه مفاجئة تماما نتيجة لنوع من «اليقظة الواعية» سياسيا.. كتلك التى حدث لأبطال فيلمه الأخير «**غروب وشروق**».. أو أن بذورها كانت مختزنة فى أعماق الفنان حتى فجرتها ظروف بلادنا الأخيرة التى غيرتنا جميعا من الداخل على الأقل .. أو أن هذا التغيير فى منهج كمال الشيخ الفكرى مرتبط

فقط بالنصوص التى يعالجها.. بمعنى أن دور الصدفة هنا يصبح أكبر من دور الاختيار ؟.. ولكن أليس قبول كمال الشيخ نفسه لهذه النصوص نوعا من الاختيار أيضا يعكس موقفا جديدا ومسئولا ؟ ..

إن المضمون السياسى فى «ميرامار» واضح تماما أيا كان موقفنا نحن من الرؤية السياسية للفيلم ومن مستواه نفسه كعمل سينمائى.. والإقدام على إخراج «بئر الحرمان» فيه جرأة على اقتحام أفلام التحليل النفسى التى لا نملك القدرة على تقديمها لا من حيث الكتابة ولا الإخراج ولا التمثيل وبغض النظر أيضا عن ضرورة مثل هذه الأفلام بالنسبة لبلادنا فى فترتها هذه بالذات.. ولكن فى «بئر الحرمان» مغامرة لا شك فيها لاقتحام موضوع صلب .. بجرأة شديدة جدا على التجريب ومحاولة إخراج المتفرج المصرى من كهفه !!

وفى «**غروب وشروق**» يعالج كمال الشيخ موضوعا سياسيا بالدرجة الأولى.. صحيح أنه يعالجه بنفس أسلوبه فى الايقاع السريع وبنفس قدراته الحرفية فى الإخراج التى تحدثت عنها من قبل .. ولكن يبقى البناء الأساسى للفيلم هو فضح نظام بوليسى كامل، كان مدير البوليس يفرض به ارهابه على الناس قبل الثورة.. ونحن نحس حتى ونحن نرى هذه القضية من خلال العلاقات الخاصة للباشا وابنته وأزواجها .. بأن البلد كلها هى موضوعنا الرئيسى ليس بالخطابة الزاعقة ولا بالمظاهرات وانما من خلال عبارات قصيرة ذكية نسمعها أحيانا على ألسنة الأبطال «لازم نفوق.. دى بلد مين؟ بلدنا ولا بلد مين ؟ اللى ماسكين الكرباج... والا اللى بينضربوا بالكرباج».. وهذه ميزة رئيسية خطيرة للسيناريو الذى كتبه فنان شاب جديد وموهوب يوحى عمله الأول هذا بأنه سيصنع الكثير للفيلم المصرى.. ويؤكد أنه من بين الضجيج الكثير الذى يمكن أن تثيره حركة السينما الشابة.. ستخرج مواهب لا شك فيها ستصنع شيئا بالتأكيد ..

● أن كاتب السيناريو **رأفت الميهى** هو الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم .. ولكننا رغم كل حماستنا له يجب أن نقول بحذر شديد أيضا أنه لم يصنع معجزة .. ولكنه فقط بالتحديد كتب سيناريو ممتازا بالمفهوم التقليدى للسيناريو .. بمعنى أنه يعطينا عملا متماسكا تماما دراميا .. وشخصيات مدروسة جيدا تتحرك فى ظروف مدروسة جيدا بحيث تبدو تصرفاتها وسلوكها كله منطقيا ومبررا .. حتى لو لم تكن الأحداث نفسها مبررة لأن هذه مسئولية القصة نفسها ومع ذلك فاننا فى «غروب وشروق» لا نجد أحداثا غير مبررة الا مجرد صدفة واحدة .. هى أن ينزل رشدى أباظة ليشترى زجاجة شمبانيا لسعاد حسنى زوجة صديقه فيصاب فى حادثة.. ولكن كل ما حدث بعد ذلك طبيعى اذا قبلنا مجرد هذه الصدفة الواحدة.. فطبيعى أن يلجأ عصام لصديقيه ليخرجا الفتاة من شقته.. وطبيعى أن يجد سمير زوجته فى سرير صديقه.. لأنها هى التى سعت الى هذه المغامرة بنفسها بعد ما سمعت عنه كثيرا من زوجها نفسه.. وأن تسعى زوجة بنفس مقومات الشخصية العابثة المتمردة هذه الى كسر حدة الملل والجفاف الذى تعيشه مع زوج لا

تحبه أساسا ولا يقنعها.. بأن تلقى بنفسها فى أحضان صديقه الشقى جدا العازب الذى سمعت عنه الأساطير.. شىء منطقى تماما ويحدث يوميا.. وكل ما ترتب على هذه الحادثة بعد ذلك منطقى ويملك مبرراته.. واستطاع رأفت الميهى بذكاء شديد وبقدرة كاملة على استخدام تكنيك السيناريو المحكم.. أن يعطى اشارات سريعة يفسر بها سلوك الشخصيات حتى قبل أن يحدث .. بحيث يبدو كل تحول فى تصرفاتها بعد ذلك مبررا .. إن تحول الزوجة الى خيانة زوجها يبدو طبيعيا بعد موقفه المتخاذل مع أبيها .. الذى يمثل طاغية بالنسبة لها وللبلد كله والتى كانت تحلم برجل يخضعها بأن يخضع أباها أولا.. وتحول شعور الكراهية المريرة بينها وبين عصام بعد زواجهما الاجبارى الى حب يبدو منطقيا أيضا بعد اكتشاف كل منهما لمأساة الآخر من خلال «العشرة اليومية».. وإن كان الحب عاطفة أكبر من أن يتحولا اليها.. وبالذات من جانب عصام الذى لا يمكن أن يؤدى فهمه لازمة مديحه الا الى نوع التعاطف وليس الحب ..

بل أن التحول الرئيسى لدى الشابين العابثين الى المشاركة فى خلية وطنية يبدو منطقيا هو الآخر .. أولا لأنه لم يكن تحولا بمعجزة.. بل بمشاركة شخصية فى مأساة صديقهما.. وهو بدأ بنوع من التورط فى العمل الوطنى.. وكان ممكنا أن يصبح مشاركة ايجابية بارادتهما بعد ذلك .. لأن تحولات كثيرة فى حياة الانسان تحدث بعد التجربة الشخصية المريرة.. ولأن شخصيتهما كما رسمها رأفت الميهى من البداية لم تكن شخصية رديئة .. لأن مظاهر العبث التى رأيناهما من خلالها هى مظاهر طبيعية جدا بالنسبة لهذا النوع من الشبان.. وتكون بذورهم الجادة كامنة تحت قشرة من السلبية فى حاجة الى حدث كبير يهزها ويفجرها.. وكان موت صديقهما كفيلا بذلك .

واذا كان العمل الوطنى فى الفيلم قد أخذ طابع العمل البوليسى.. فليس فقط لأن هذا هو أسلوب كمال الشيخ المفضل فى التشويق والحبكة البوليسية .. وانما لأنه كان طابع العمل الوطنى قبل الثورة.. الذى لم يكن عملا جماعيا عاما بقدر ما كان عملا سريا أساسا .. هذا النوع من التنظيمات السرية كان قائما بالفعل قبل الثورة ولعب دورا ايجابيا خطيرا فى التمهيد لها .. فى جو من الهبات الشعبية المتقطعة التى لم تكن تمثل أكثر من «خلفية» الصورة.. وكان السيناريو سيسقط بالقطع فى الاثارة السطحية الساذجة لو أنه ملأ الشاشة بالمظاهرات اياها التى يقودها دائما شيخ وقس وسيدة يهتفون !

● وفى لحظة الذروة يقبض رئيس البوليس السياسى على الشابين الوطنيين.. ويأمر رجاله بأن يقودهما الى مصير مظلم بالطبع .. لولا أن يدخل أحد رجاله هو نفسه بأمر من السراى بالقبض عليه شخصيا.. وتصبح هناك شبهة فى أن حل أزمة البطلين جاء من السراى .. والحل بالفعل جاء من السراى وهذا ما يمكن مناقشته دراميا وسياسيا.. ومن وجهة نظر الدراما يصبح هذا الحل مرفوضا لو جاء من خارج العمل نفسه .. أى أن يفتعل كاتب السيناريو موقفا أو حلا

خارج منطق الأحداث وظروف الشخصيات نفسها.. ولكن كل الدلالات كانت تشير الى حتمية حدوث هذه النهاية لعزمى باشا.. فهو نفسه طلب من مساعده ابراهيم أن يستقيل عندما سرق الوطنيون خطابات بخط يده.. وهاهى السراى تقبض على عزمى باشا نفسه بعد ما سرق الوطنيون مذكراته.. ومن وجهة النظر السياسية أيضا فان من الطبيعى أن تنهار الطبقة الحاكمة فتبدأ تأكل بعضها بضراوة.. وتنقض على أفرادها أنفسهم بعد أن لعبوا أدوارهم وانكشفوا .. بل أنها تقدمهم قرابين للحركة الثورية ولامتصاص السخط .. فهى لا تقبض على عزمى باشا لتنقذ البطلين ولا الحركة الوطنية .. بل لتنقذ نفسها أساسا.. فهى تستخدم أدواتها ثم تلفظها .. فالحل جاء بالفعل من السراى .. ولكن كيف ومن أجل من ؟ . هذا هو المهم .. والمهم أيضا هذا النسيج الرقيق المتماسك الذى كتبه رأفت الميهى وحقق فيه تمكنا بارعا من كل حرفيات السيناريو وحيله.. النقلات البارعة.. الحوار الذكى... روح المرح الساخر .. القدرة الكبيرة على الحبكة والتشويق وشد المتفرج .. أنه يثبت اذن أن الجدد أيضا يملكون نفس قدرة القدامى.. ولكن هل يكفى لفنان شاب أن يكون «جيدا مثل القدامى»؟ هذا هو التحدى الذى ينتظر رأفت الميهى.. والذى لابد أن يتخطاه فى فيلمه القادم !

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٣/٢٤

لعبة الأحمر والأصفر عند ليلوش المصرى

ظاهرة غريبة تحدث الآن ولا يمكن أن تقف الصدفة وحدها من ورائها.. ففى الوقت الذى ترتفع فيه صيحات السينمائيين الشبان مطالبين بفرصتهم.. وفى الوقت الذى تدور فيه اجتماعات لا تتوقف بحثا عن مستقبل أفضل للسينما المصرية .. تعرض المؤسسة فيلم «**أوهام الحب**» لممدوح شكرى وفى الاسبوع التالى مباشرة تعرض «الساعات الرهيبة» لعبد الحميد الشاذلى.. وتعد للعرض بعدهما وعلى التوالى مجموعة أفلام أخرى للشبان لا أحد يدرى لماذا حجزتها لتعرضها مرة واحدة هكذا فى «هوجة» لا يمكن أن تكون بريئة النوايا.. فالهدف واضح تماما: وهو أن تقدم المؤسسة مظاهرة من أفلام الشبان تنتهى فيها مما لديها لتقول :

– شاهدين.. لقد أعطينا الشبان الشاكين دائما أكثر من فرصة.. وهذه هى النتيجة !!

والنتيجة سيئة بالطبع .. لأن المؤسسة من البداية اختارت نماذج لا تمثل حركة الشبان بالفعل لتنتج أو لتوزع أفلامهم.. ولكى تتحقق النتيجة التى تسعى اليها هى فى النهاية بضرب حركة السينما الجديدة قبل أن تولد ..

فهل تريد المؤسسة بالفعل أن تخدم الشبان أم أن تكشفهم ؟

ولكن هل يعنى طرحنا للسؤال بهذا الشكل.. أن هناك لدى الشبان ما يمكن كشفه ؟

بالطبع .. هناك عدم وضوح الرؤية.. وفقدان المنهج الفكرى الموحد.. بل وفقدان الموقف السياسى والاجتماعى نفسه.. وبالتالى فقدان الأسلوب والصدق والإصالة .. ثم الرغبات الطفولية فى الاستسهال والشهرة والوصول السريع .. ثم تجاهل واقعنا الحقيقى الذى كان المبرر الوحيد لقيام الدعوة الى سينما مصرية جديدة..

ولكن المشكلة الآن هى أن البعض الذى يحمل هذه العيوب كلها من جيل الشبان هو الذى يعمل.. بينما البعض الآخر الجاد والذى يحلم بصنع سينما جديدة بالفعل لم يأخذ الفرصة بعد .. وبالتالى فليس بوسعنا أن نجهض آخر أحلامنا فيهم مهما عرضت المؤسسة من أفلام لا يمكن أن تمثل وجه السينما الشابة الحقيقى !

● **أوهام المخرج وحده**

فلا يمكن مثلا أن يمثل فيلم «**أوهام الحب**» حركة السينما الشابة لأنه لا يمثل فى الواقع إلا أوهام مخرجه شخصيا .. فهو يتوهم أن الأسئلة التى تؤرقه هو نفسه يمكن أن تشغل الجميع بحيث يمكن تحويلها الى فيلم ..

وأنا أبادر رغم ذلك فأعلن أننى مازلت لا أفهم بالضبط ما هى الحكاية فى فيلم ممدوح شكرى «أوهام الحب».. سيقول لى : ليست هناك حكاية فأنا لا أصنع سينما «حدوتة» .. ما هى المشكلة أذن ؟ ما هو الموقف ؟ ما هى الشخصيات التى يعالجها؟ شاب يصدمه جدا أن تخبر زوجته أصدقاءها بعلاقتها به قبل الزواج .. فيحرق نصف مليون سيجارة على الأقل فى حزن غير مبرر .. يكتشف بلا مناسبة بعد هذه الصدمة أن هناك احتمالا باصابته بالسرطان .. لماذا ؟ ألم تكن مشكلته مع زوجته كافية لنزيد ميلودراميتها بحكاية السرطان ووجع القلب التى استهلكتها السينما المصرية ؟

والشاب الآخر لا يكاد يسمع هذه الحكاية حتى يجن هو الآخر ويتوقف تماما عن كل نشاطات حياته الأخرى ليتفرغ فقط لشرب نصف مليون كأس خمر .. لمجرد أنه يشك فجأة فى أن حبيبته ليست عذراء.. ثم ليسألها أغبى سؤال فى تاريخ السينما العالمية كلها : أنت لسه بنت ؟

وتتعقد المسائل وتتشابك وبعد كمية خمر وسجائر رهيبة جدا ينتهى الفيلم نهاية مفتوحة دون أن نصل إلى اجابة لهذه الأسئلة التى تؤرق الإنسان المعاصر فى بلادنا - والبلاد المجاور أيضا ! - وهى : هل سمير مصاب بسرطان الدم بالفعل أم لا ؟ ثم : هل حبيبة صديقه «ليست بنت»؟!..

تصوروا مخرجا شابا يريد أن يغير وجه السينما المصرية التقليدية بقضايا ساذجة كهذه ! واذا كان ممدوح شكرى حرا - وهو ليس حرا - فى تجاهل كل مشاكل شبابنا الحقيقية لكى يناقش فقط هذه الأسئلة التى لم تعد تشغل أحدا الا ممدوح شكرى شخصيا - بدليل أنه عالجها من قبل وبشكل مشابه فى الثلث الأخير الذى أخرجه من فيلم «٣ وجوه للحب» والذى كتب أيضا قصة الجزءين الأخيرين منه - فليته عالج هذه القضية التى يعتقدانها أخطر قضايانا الآن .. علاجا منطقيا على الأقل ..

لقد اختار من بين كل قطاعات شبابنا القطاع الوحيد الذى تعرفه السينما المصرية حتى الآن : قطاع شباب المنتزه والمعمورة الذى نراه يرقص طول الوقت ويشرب ويركب سيارات ويمارس الجنس فى الشقق الخاصة.. وهذا القطاع موجود حقيقى ولكنه لا يمثل شبابنا الحقيقى الذى يعانى من مشاكل مخالفة تماما ليس هنا مجال سردها. وأنا لا أعتقد أن شباب «الجيرك» هذا يعانى من أى مشكلة على الاطلاق، بعد أن حل كل مشاكله بطريقته الخاصة وبأقل قدر من التفكير وأكبر قدر من الاستمتاع الخالص بعيدا عن كل مشاكل البلد الحقيقية خارج حدود الشقة والسيارة والبارتى .. ومع ذلك فان ممدوح شكرى يبدو مشغولا بهذه الفئة المسكينة من شبابنا

ويصنع لهم فيلما.. ولكنه يختار مشكلة لا تشغل من تفكيرهم لحظة .. فلا أعتقد أن أحدا ممن قدمهم ممدوح شكرى يمكن أن تشغله بالفعل مسألة العلاقات الجنسية قبل الزواج.. أو حتى بعده.. فكأن المخرج فرض نفسه على طبقة لا يعرفها والا لاعتنق شعار «دع الخلق للخالق» الذى تعتنقه.. والورطة الحقيقية التى أوقع ممدوح شكرى نفسه فيها هى أنه اختار اذن فئة من شبابنا لا تمثله.. ثم اختار من هذه الفئة مشكلة لا تشغلها فى الواقع لثانية واحدة.. ثم هو لم يقدم تفسيرا منطقيا لشىء.. ولا تحليلا واعيا مبررا للعلاقات والمواقف والشخصيات .. فكل شىء على الشاشة كما هو .. مقطوع الصلة بما قبله وما بعده وما حوله.. وكأن علينا أن نقبل كل شىء ونفهمه كما هو وبلا تساؤل .. وعندما حاول أن يبرر مثلا سلوك الصديقة صفاء أبو السعود – مع أن سلوكها كان معقولا الى حد ما وفى غير حاجة الى تبرير – قدم لنا أمها زوزو ماضى فى لقطة واحدة سريعة وشديدة السذاجة تسكر فيها وتقول أنها على خلاف مع زوجها.. أما سلوك نجلاء فتحى نفسه فلا شىء يبرره إلا صيحتها البلهاء «عايزه أعيش!».. أما ما هو الواقع الاجتماعى لسمير – يوسف شعبان – الذى يبرر له أن يعيش هذه الحياة الرغدة .. فلا أحد يدرى.. وأنا أراهن أن يكون فى الفيلم اشارة واحدة للمهنة التى يمارسها سمير.. لقد رأيناه مرة يرسم.. فهل يعنى هذا أنه فنان؟ هل هو مهندس؟ هل رجل فضاء؟ نجم سينما؟ لا أحد يدرى .. فهو سمير فقط .. بالحدود والملامح التى يقدمه بها الفيلم.. دون أن تخرج عن الاطار الضيق جدا الذى يرسمه له السيناريو .. مع أن فيلما كهذا غير قائم على الدراما التقليدية لابد أن يعتمد اعتمادا كافيا على رسم الشخصيات بحيث نفهم كل ظروفها المادية والنفسية التى تصنع بناء السيناريو الأساسى.. ولكن كل هذا لا يهم هنا كاتب السيناريو .. لأنه مشغول بما يريد هو فقط أن يقوله وأن يصوره فى كادرات جميلة باعتباره المخرج أيضا ..

● مخرج موهوب ولكن

وممدوح شكرى مخرج موهوب بالفعل.. لن يجادل أحد فى هذا .. وواضح أنه يملك لغة سينمائية راقية.. واحساسا مرهفا بالصورة والتشكيل وحركة الكاميرا والممثل وشريط الصوت وهى أدوات فنان السينما الأولى .. وهو يخوض تجربة صعبة بإخراج فيلم بالسينما سكوب .. حيث يمثل الكادر العريض تحديا أمام المخرج عليه أن يشغله محافظا على تكوين حركى وتشكيلى خاص .. وبالذات فى فيلم لا يعتمد على الحركة السريعة والمجاميع بل على الشخصيات القليلة والحركة الهادئة وبالتالى على قدر كبير من اللقطات المقربة «الكلوز» التى يصبح شغل الشاشة العريضة بها مشكلة.. وقد نجح ممدوح شكرى بالفعل فى العثور على حلول تشكيلية موفقة لهذه المشكلة.. واحسسنا معظم الوقت بأن هناك فنانا حساسا ومتصرفا وراء كل كادر.. ولكن الحلول التى وصل اليها – بمعاونة مدير التصوير عبده نصر ومهندس الديكور الشاب الموهوب الذى يقدم مفاجأة للفيلم المصرى أنسى أبو يوسف – كلها حلول جمالية وليست درامية..

بمعنى أنها مفروضة من تصميم هذه المجموعة المسبق على صنع كادر جميل تشكيليا.. وعلى حساب تدفق الحدث أو الموقف الدرامى تدفقا طبيعيا.. فكل شىء فى هذا الفيلم مصطنع.. لأن المشكلة نفسها التى يعالجها مصطنعة ..

وبالتالى تصرف الممثلين والميزانسين والديكور والاكسسوار .. لكن الديكور بالذات فضيحة.. وهى ليست مسئولية مهندس الديكور بل مسئولية المخرج باعتباره خالق العمل كله وباعتباره «فنان فيلم» مثل ليلوش يكتب القصة والسيناريو والحوار ويخرج بنفسه .. وكان واضحا هنا أن يقدم ديكورا من المريخ وليس من مصر .. أو بالقليل من باريس أو ميامى.. ولقد كنا نسأل السينمائيين القدامى دائما : أين تعثرون على هذه الشقق الفخمة ليعيش فيها أبطالكم التعساء ؟ ولكن ممدوح شكرى وهو مخرج جديد فاق الجميع بعالمه الخرافى.. قدم لنا ثلاث شقق ، كل منها فى حجم ميدان التحرير.. وكل ما فيها مصنوع ليحقق فقط كادرا جميلا فى ذهن المخرج .. ودنيا من الوهم المخدر تتفق مع موضوع وهمى يقدمه مخرج يحيا فى عالم وهمى !

الألوان ؟ .. وهل كان الفيلم ملونا بالفعل ؟ أبدا .. كان كل مشهد «مصبوغا» فقط بلون مختلف.. بدون منطق ولا ذوق ولا مبرر .. ولعنة الله على كلود ليلوش الذى صنع هذا فى «رجل وامرأة» ليقدم بالألوان اضافة درامية ونفسية لمواقف أبطاله لا يمكن فصلها عن سياق الحدث .. ولكنها تحولت عند ليلوش المصرى الى لعبة بالاخضر والاحمر .. و«السيبيا»!! ..

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٨/٤

السرقة بخفة دم !

ليست هذه محاولة لنقد فيلم «**نهاية الشياطين**».. فلقد كنت أحمق مرة فرأيته.. ولن أكون أحمق مرة أخرى لاناقشه بالعقل .. ولكنها مجرد محاولة لابداء الدهشة .. فكل شىء فى هذا الفيلم وحوله يثير الدهشة..

● فكيف تمتلىء السينما مثلا حتى آخر كرسى بجماهير طيبة تماما وساذجة تدفع فلوسها لكى ترى هذا العالم الخرافى ولكى تصدقه؟ وكيف كان النقاد يترفعون عن هذا النوع من الأفلام ترفعا.. رغم كل السموم التى ترسبها فى أذهان الناس؟.. وكيف تجيز الرقابة هذا العبث كله لمجرد أن شيئا فيه لا يخالف لوائحها ولا يخدش «الحياء الجنسى» .. وأن كان يخدش الحياء الفكرى والأخلاقى والتربوى..

● والمثير للدهشة ثانيا أن يبنى مخرج ما حياته السينمائية كلها على هذا اللون بالذات من الأفلام .. وحوله مجموعة من الممثلين وكتاب السيناريو والنساء.. وأن تتكون من هذه التوليفة المعروفة والمكررة باستمرار فرقة منظمة ونشطة تماما تحترف امتهان عقول الناس والضحك عليهم واثارة أحط غرائزهم : العنف .. الجنس.. النصب.. الرغبة فى الاثراء السريع .. تزويق الجريمة .. تقديم المجرم كبطل شعبى محبوب ودمه خفيف .. لقد شاهدت آلاف الشبان والسيدات والفتيات – والأطفال أيضا على صدور أمهاتهم – والرجال الكادحين بعد يوم عمل مرهق وحياة صعبة.. شاهدواعصابة ظريفة جدا من ثلاثة شبان تنحرف بدون سبب .. وتعيش حياة لذيذة جدا حافلة بالفلوس والنسوان.. وتنصب وتسرق طول الوقت بخفة دم شديدة .. وتسطو على بنك وتسرق مائة ألف جنيه بلعبة كلعب الأطفال.. ويدخل زعيمها السجن ويخرج منه كالشعرة من العجين .. ويسترد الفلوس رغم ذلك .. وتفشل كل محاولات الشرطة فى مطاردتهم. ولولا خلافهم على اقتسام الثروة كالعادة.. لكان ممكنا جدا أن يفلتوا .. هل تبرر النهاية التى يموت فيها اللصوص بالصدفة كل ما رآه الناس من خفة دمهم طول الوقت.. يوسف شعبان يمضغ اللبانة مثل رود ستايجر وفريد شوقى يكرر باستمرار «الله يخرب بيوتكم» لترتفع ضحكات الناس ومشاركتهم العاطفية الكاملة للصوص .

● أيها المؤلفون .. المخرجون .. الممثلون .. التجار .. الرقابة .. النقاد الصامتون .. ما الذى تدبرونه بالضبط لجمهور مرهق ؟ ..

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٩/٨

هو .. اللى قتل باباها! ..
وحل عبقرى لأزمة السينما

إذا كان عمر المخرج **نيازى مصطفى** فى العمل السينمائى .. من عمر السينما المصرية نفسها .. «!!» فان الانسان لابد أن ينتظر شيئا يريد هذا الرجل أن يقوله. ولابد أن يكون هناك سبب يجعله يصمم على أن يخرج أفلاما .. ولكن أن يقدم هذا الرجل بين وقت وآخر فيلما «مثل العتبة جزاز، وانت اللى قتلت باباها».. فان المسألة تدعو لأن نسأله : ما الذى تريده بالضبط ؟ ولماذا لا تتوقف تماما عن هذه اللعبة ويكفى جدا تحفك الخالدة «عنتر وعبلة» وكل الروائع الأخرى فى حياتك الحافلة ؟ لماذا لا تكف لتستريح على الأقل ؟ وما الذى يمكن أن يحدث للسينما المصرية ولمستقبل البشرية كلها لو توقف نيازى مصطفى – ومائة مخرج مصرى قديم آخر على الأقل – عن ممارسة هذه اللعبة السخيفة .

لقد قرأت من شهر واحد أن المخرج نيازى مصطفى أصيب بمرض ما وأنه سافر الى ألمانيا ليعالج – حيث تعلم السينما لأول مرة من عشرات السنين – وأحسست بألم حقيقى على رجل يرهق نفسه بهذا الشكل بسبب اصراره الشديد على امتاعنا بأفلامه .. ودعوات له باخلاص شديد أن يشفيه الله على شرط أن يستريح تماما وينتبه لصحته .. ولكنى قرأت بالضبط وأنا أكتب هذه السطور – وكنت خارجا لتوى من تحفته الأخيرة «**انت اللى قتلت باباها**» – أنه عاد من ألمانيا وسيبدأ فى الشهر القادم تصوير فيلمه الجديد «فيفازالاطا» لشويكار والمهندس.

اذن فلا فائدة ..فالرجل استرد صحته واسترد أيضا اصراره على الاستمرار فى أداء رسالته المقدسة.. ولا حول ولا قوة الا بالله .. ولا مناص أيضا من أن يقول له أحد أن هذا الذى يصنعه لا لزوم له أبدا..

وأنا أفكر الآن جديا فى تكوين رابطة انسانية تضم جمهور هذا النوع كله من الأفلام – وليست أفلام نيازى فقط – بحيث ندفع ثمن التذكرة للمنتج مباشرة دون أن نضطر لمشاهدة الفيلم.. ويقوم هو بتوزيعه على أسرة الفيلم دون أن يغادروا بيوتهم..

و « أنت اللى قتلت باباها » ليس القضية .. بل مجرد نموذج . نموذج لقصص بوليسية رديئة يكتبها تلامذة أرسين لوبين.. وكوميديا ثقيلة الدم جدا من ثنائى واضح أنه فقد شعبيته وفقد حتى الانسجام بين بطليه .. وناس لا تحترم نفسها ولا تحترم الجمهور .

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/٩/٢٢

انهض لقد بعثت

السينما العظيمة هى التى تجعلك تتذكر بلدك.. وفى نفس الوقت فان الفيلم العظيم هو الذى تتذكره فى قلب الأحداث.. بحيث تصبح هناك هذه الصلة الحميمة بين رؤيا الفنان وروح الشعب الكامنة تحت السطح . وعندما سقطت أمام الحزن الكبير كل التقاليد والمخاوف ورواسب خجل القرون الطويلة.. هذا الحزن الذى جعل كل عروس مصرية تلبس الحداد لأن الموت العام هنا أصبح موتا شخصيا لرجلها الخاص.. حاولت أن أتذكر فيلما مصريا واحدا يرتفع الى جلال اللحظة فلم أجد . رغم أن الموت كان يمثل دائما الحقيقة الكبرى فى وجدان المصريين .. وكان يلون أيامهم كلها ومنذ فجر التاريخ بالحزن .. حيث يحمل المصرى لموتاه قداسة خاصة.. وتصبح للموت «حياة» كاملة لابد أن تستأنف فى عالم آخر .. وحيث يصبح الميت أبا تحمله الشمس الغاربة الى الشاطئ الآخر للنهر.. لكنه سيعود !

ولكنى تذكرت «**المومياء**» .. فهذا الفيلم الغريب لا يحكى شيئا إلا هذا الاحساس بالضبط بقداسة الموت.. ليست هناك أية حدوتة غير احساس ونيس بطل الفيلم الشاب بلحظة الموت هذه .. فعندما رأى جثمان أبيه يدفن أمامه فى جوف الأرض تتغير نظرته كلها الى العالم ويرفض أن تأكل قبيلته عيشها من نهش التوابيت وهذه هى الصلة المقدسة السرمدية بين المصرى وموتاه ويركع ونيس أمام قبر أبيه مغمغما : ما هذا السر الذى جعلنى أخشى النظر اليك يا أبى ؟ ويبوح بعد ذلك بسر القبيلة كلها لأفندية الآثار ..لكى ترحل توابيت الفراعنة فى سلام بعيدا عن الأيدى التى تنهشها ! وينتهى الفيلم بموكب التوابيت الجنائزى . وبهذه الكلمات على الشاشة من كتاب الموتى الفرعونى «انهض فلن تفنى.. لقد نوديت باسمك .. لقد بعثت ! »

● مجلة « الكواكب » ١٣/١٠/١٩٧٠

فيلم .. من عالم حسن الإمام

مثل عالم برجمان .. وعالم فيلليني .. فإن حسن الإمام أيضا له عالمه.. يصبح كل منها جزءا خاصا جدا ومحدد المعالم من دنيا حسن الامام.. وبحيث تصبح حتى روايات نجيب محفوظ التى يخرجها حسن الامام هى جزء من عالمه هو أولا وليس عالم نجيب محفوظ.. ولا حتى تولستوى.. الذى يأخذ الآن – فى مصر عام ٧٠ وبعد ثلاث سنوات من النكسة – روايته «البعث» ليخرجها فى السينما.. لسبب لا يدريه أحد.. ولا المؤسسة الرسمية التى تنفق الآلاف على هذا النوع من الأفلام وبسخاء شديد .. وتصرخ مولولة اذا أعطت الشبان ملاليم فبددوها.. ومنطق المؤسسة أن حسن الامام هو مخرج شباك ناضج جدا.. يعرف تماما ما الذى يعجب الجمهور .. وبالتالى تعرف المؤسسة كيف تبيع وكيف تسترد فلوسها.. وهذا المنطق سليم تماما.. فالجمهور بالفعل عايز كده.. ولكن الذى جعله عايز كده هو نفس المؤسسة التى جاءت لترث خبرة تجار السينما المصرية طوال أربعين سنة.. وهو نفس حسن الامام الذى ربى جمهورنا على أفلامه هو وغيره من صناع «التحبيشة» السينمائية المخدرة.. التى تصل الى قمة هبوطها واغرائها التجارى الرخيص فى «**دلال المصرية**».. فلا شىء جديد على عالم حسن الامام الذى رأيناه فى كل أفلامه.. وهو يبدو هنا أقوى حتى من نجيب محفوظ الذى قام بتمصير القصة. وأقوى حتى من تولستوى نفسه.. لأنه سيخضع أى قصة فى العالم لرؤياه هو الخاصة : الميلودراما الرديئة عن البنت المظلومة أو المومس الفاضلة.. الخطب والمواعظ عن الدنيا الغدارة والزمن الاغبر .. وظلم الأغنياء للفقراء .. الحل الاشتراكى الرائع لمشاكل الفقراء بأن يتنزه ابن الذوات فى حوارى العزبة الفقيرة فيقرر فجأة أن يوزع الأرض على الفقراء.. المحاكم والآيات القرآنية.. السجن.. الخروج من السجن.. التمثيل الزاعق .. الردح المستمر من ماجدة الخطيب..؟ .. والجمهور بالفعل عايز كده ولكن لأن المؤسسة أولا عايزة كده ولأن حسن الامام أولا وآخرا عايز كده.. مش كده ؟

اللصوص .. على موعد مع الأشرار

يبدو أن **حسام الدين مصطفى** محتاج لناقد متفرغ .. لا يصنع شيئاً أكثر من أن يلف على

دور السينما ليتابع أفلامه التى تنهمر كالسيل.. لا أحد يدرى متى يفكر فيها هذا المخرج العجيب .. ومتى يخرجها .. بل لا ندرى نحن أنفسنا كيف يمكن أن نتابعها بمجرد الفرجة.. والذين يعرفون القليل جدا عن السينما كعملة اقتصادية مكلفة ومعقدة جدا تعجز عن ممارساتها احيانا شركات ومؤسسات ضخمة .. يندهش تماما كيف يستطيع هذا الجهاز الفردى الموهوب الذى اسمه حسام الدين مصطفى أن يصبح بمفرده مؤسسة كاملة لا تتوقف فحسام يوازى نشاط مؤسسة السينما بكل مديريها ومكاتبها وأوراقها وآلاف موظفيها ونظاراتها السوداء.. وأفلامها فى نفس الوقت ليست أفضل جدا من أفلامه ! ..

ومنتهى المجد طبعا أن يعرض لأى مخرج فى العالم فيلمان فى وقت واحد.. ولكن هذا يحدث كثيرا لحسام مصطفى .. وهذا الاسبوع شاهدت له فيلمين لم استطع التفرقة بين اسميهما.. ولكن أحدهما فيه لصوص والآخر أشرار.. وكل أفلام حسام مصطفى تحمل حتى فى أسمائها حكاية اللصوص أو الأشرار أو المغامرين.. وعددهم يكون ثلاثة دائما.. وما يفعلونه فى فيلم يفعلونه فى كل الأفلام.. لأن المخرج يكرر نفسه ويبدو عاجزا تماما عن الخروج بحدود تفكيره عن عالم القتلة واللصوص والداعرات .. وهو يجيد تكنيك السينما بلا شك على المستوى الحرفى.. أى أنه صنايعى عارف شغله.. وهو يستطيع أن يثيرك فى الدقائق الأولى من فيلمه.. ولكنك تكتشف فورا انك أمام أكذوبة وأن فلوسك ضاعت .. فالمسألة لا تخرج أبدا عن عصابة تسرق شيئا وتدخل السجن وتهرب منه وتموت فى النهاية لأن حسام مصطفى رجل أخلاقى أيضا ويريد أن يقول أن «الجريمة لا تفيد».. ولكنه لا يقول ذلك الا من خلال عملية تشويق وتزويق للجريمة وجعلها أكثر شعبية ومن خلال استهلاك كل مغريات الجريمة والمغامرة وتعرية أجساد البطلات.. ولكن حتى المستوى الحرفى لحسام ينحدر تماما فى «**لصوص على موعد**» الذى يقدم أسوأ ما فى السينما المصرية والتركية معا.. بينما يقدم «**الأشرار**» مجرد محاولة لاختيار مكان تصوير جديد.. وبعض مغامرات عنتر وعبلة التى لا أدرى كيف يقع فيها مخرج ذكى مثله لابد أن يغير وأن يجد نفسه .. فالحياة مليئة بالناس الشرفاء والكادحين كما هى مليئة باللصوص والأشرار .. يا صاحبى ..

● مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/١١/٧

عن « الوادى الأصفر » !

خرجت من فيلم «**الوادى الأصفر**» ليسألنى مخرجه **ممدوح شكرى** عن رأيى. قلت: ردئ جدا..

ما رأيك أنت كمخرج وكاتب قصة وسيناريو وحوار ؟

قال : أوافقك أنه ردئ جدا ومسطح أيضا.. اكتشفت بعد عامين من انتهائى منه أنه تجربة سيئة من جميع النواحى فكريا .. ومن ناحية عملى كمخرج أيضا ..

● **ولماذا أخرجته اذن ؟**

– كان هذا فيلمى الأول .. وكنت فى حاجة الى فرصة عمل بعد أن رفض التوزيع عرض فيلمى الأول القصير «شنق زهران».. وكنت مشحونا بالأفكار ومحاولة التجديد .. ولكن الفيلم لم يحقق لا الأفكار ولا التجديد ..

● **ما هى عيوب الفيلم فى رأيك أنت ؟**

– النظرة السوداوية .. والموضوع الذى لا يهم أحدا الآن .. وعدم دراستى للبيئة البدوية.. بل عدم الدراسة المتأنية للتجربة كلها..

● **فى «أوهام الحب» قلنا أن هناك مخرجا جيدا على مستوى التكنيك على الأقل .. أما «الوادى الأصفر » فلا تكنيك ولا حاجة أبدا ..**

– تكنيكيا لا اتصور أن هذا فيلم .. وربما لو أتيحت لنا فرصة للتجارب أثناء الدراسة لكشفنا عن أنفسنا مبكرا .. وهذه مهمة معهد السينما أو أى وحدة تجريبية يعمل فيها الشبان سنة ليأخذوا فرصتهم .

● **ولكن أحدا من الشبان لم يأخذ فرصا مثلك.. حتى يبدو الآن أنك أضررت بقضية الشبان كلهم ؟ .**

– بالمعنى القريب يبدو أننى ضررتهم.. لكن بالمعنى الأبعد فأفلامى أكدت حقيقة أن الشبان لديهم طاقة ومعظمهم موهوبون.. فقط لابد من اتاحة الفرص لكى يخطئوا ويتقدموا بدون أخطاء..

● **بعد هذين الفيلمين ما رأيك أنت فى ممدوح شكرى كمخرج ؟**

– انسان لديه طاقة يريد التنفيس عنها بأى صورة وعندما تأتيه الفرصة يندفع لكى لا تهرب

منه .. فيتشبث بها دون ترو أو تفكير كاف ..

● ولكنك مسئول عن كل عناصر الفيلم الرديئة وبالذات التمثيل الذى كان بشعاً ؟

– المخرجون الشبان يتأثرون بمدارس أجنبية تعتمد على قدرة الممثل دون أن يكون هناك ارتباط بالواقع المصرى.. وعند محاولة التطبيق هنا تصبح هذه النظريات عبثا ..

● وماذا تنوى أن تفعل الآن .. أنا رأيى ألا تقترب من حكاية السيناريو والحوار أبدا ؟

– فعلا .. أنا أستعين الآن بكثير من العقول المثقفة ولم أعد أدور داخل ذاتى.. وسأحاول كمخرج أن أثبت أن الشبان رغم أخطائهم يمكنهم تقديم فن عظيم وأعدك بتحقيق هذا فى فلمى القادم !

قلت : ربنا يعطيك الصحة !

●مجلة « الكواكب » ١٩٧٠/١٢/١٥

مقالات عام ١٩٧١:

« السراب » ومخرج يجىء « على مهله » !

إذا كانت أزمة السينما المصرية هى أزمة فكر أساسا .. فانها أيضا أزمة المخرج الذى يستطيع أن يمنح هذا الفكر جسدا سينمائيا حيا لا يمكن أن يصل للناس إلا من خلاله .. والذى تستطيع موهبته وأدواته السينمائية وحدها كخالق حقيقى للفيلم أن ينفذ بهذا الفكر الى وجدان الناس أو أن يجهض الفكر والسينما معا .

وفى « **السراب**» لا نملك إلا أن نرحب بأنور الشناوى مخرج جديد عمل طويلا فى بلاتوهات السينما المصرية التقليدية ولم تلوثه .. بل لم تجعله حتى يتعجل «المجد»! فهو يبدو قد فكر طويلا وتردد قبل أن يقدم على أخطر خطوة فى حياة مخرج سينما.. وهى أن يتحول من مساعد مخرج الى مخرج.. وفى دول العالم المتحضرة سينمائيا يعمل المخرج طويلا فى الأفلام التسجيلية والقصيرة حتى يتعلم تماما ويتأكد من نفسه قبل أن يقترب من فيلمه الطويل الأول .. ولكن الأفلام القصيرة فى مصر أسطورة لا وجود لها بالطبع .. وهى لا تصنع مجدا ولا تعلم أحدا .. ومن هنا يتعجل الشبان عندنا كثيرا ليخرجوا أفلامهم الطويلة .

ولكنى احترم فى أنور الشناوى تمهله الشديد هذا قبل أن يتحول الى مخرج .. ولقد يكون هذا التمهل عن خوف فى طبيعة الرجل أو عدم ثقة فى النفس أو حتى عدم توفر الفرصة.. فأنا لا أعلم أسبابه بالضبط .. ولكن النتيجة أن «السراب» يقدم لنا مخرجا جيدا بالحدود التقليدية للفيلم المصرى.. بل أنه يبدو أفضل وأكثر خبرة من مخرجين كبار يعملون من عشرين سنة مثلا .. والأهم من ذلك أنه يبدو أكثر جدية أيضا .. واختياره قصة صعبة مثل «السراب» لنجيب محفوظ يؤكد شجاعته وليس تردده .. وهو يقدم فى النهاية فيلما نظيفا .. بالمعنى التقليدى أيضا لهذه الكلمة.. وأسلوبه السينمائى يذكرنى بكمال الشيخ فى الايقاع المتأنى والكاميرا الرصينة المتحركة بحذر وتفضيل حجم الكادر المتوسط .. وان كان «يجازف» بالنزول بالكاميرا الى الشارع وهى مسألة ما زالت تبدو مرعبة لبعض مخرجينا .. ولكن أنور الشناوى «يكتشف» فى الشارع أماكن تصوير معبرة جدا سينمائيا مع أنها موجودة أمامنا طول عمرها.. فمن فكر مثلا من قبل فى تصوير انفاق المترو والكبارى المعلقة فوقه مع أنها تحقق فى «السراب» صورة سينمائية بديعة

بالفعل تكسر فقر وتكرار وسخافة أماكن التصوير فى الفيلم المصرى.

ورغم صعوبة موضوعات التحليل النفسى والجنسى بالنسبة لأفلامنا عموما.. فان سيناريو «السراب» يبدو منطقيا ومقنعا وخاليا من السذاجة المضحكة لأفلامنا المماثلة .. ونحن نرى هنا محاولة فاهمة لربط العقدة بأسبابها .. دون أن نرى المحاولة المضحكة لحلها .. والايحاءات الجنسية – رغم زيادتها أحيانا واعتمادها على اللفظ – تبدو مبررة.. حتى تنفيذ مشهد العادة السرية التى يمارسها كامل يتم بلباقة وبصدق يذكرنا «بقناوى» فى «باب الحديد» ليوسف شاهين وينجو من المأزق الكوميدى الذى انتهى اليه سعيد مرزوق بنفس المشهد فى «زوجتى والكلب».. وعقدة كامل تختلط بين تعلق أمه شبه الجنسى به وبين تجربته المبتورة مع الخادمة .. ولقد أوحى لنا السيناريو بأنه سيربط بين أزمة البطل وقرب البيت من شريط المترو والسمافور الذى رأيناه يفتح مرة واحدة ثم لم نر هذه العلاقة تنمو أو تلعب دورا رمزيا .. ويتحمل السيناريو والإخراج مسئولية مشهد لحفلة فى الملهى الليلى الردئ والممل .. ومسئولية افتراس الطبيب النفسى لزوجة «السكرانة» الراغبة جنسيا دون أن توحى شخصية الطبيب ولا ظروف العلاقة نفسها بمثل هذا الافتراس المفاجىء.. وكنت أحب أيضا أن يتخلص أنور الشناوى من آخر ما ورثه من السينما التقليدية التى عمل بها طويلا وهو رقصة البطن التى يبدو الفرح كله مفتعلا من أجلها .. فهو يمكن أن يكون مخرجا جيدا من غير رقصة شرقية .. ومن غير الديكور الخالد للبيت المصرى الخرافى : الصالة التى يتصدرها سلم شمال يؤدى الى حجرة نوم وسلم يمين يؤدى الى حجرة نوم وأخرى متواجهتين .. والموسيقى البشعة التى أطلقها أندريه رايدر فى مشهد وفاة البطلة وكأنه ينعى الفيلم نفسه .. !

● مجلة « الكواكب » ١٩٧١/١/١٢

« الاختيار » اختيارنا نحن !

يؤكد يوسف شاهين فى «**الاختيار**» مرة أخرى أنه المخرج الوحيد القادر الآن – وفى ظل ظروف السينما المصرية من ناحية .. والمناخ الفكرى الراكد والمستسهل من ناحية أخرى – على أن يصنع فنا عظيما.. وعلى ألا يركد هو الآخر ويستسهل.. بل يقدم مزيدا من السينما الصعبة .. أى السينما التى تقف فى وجه التيار الجارف الذى ينهال على جمهورنا الآن ويبحث فقط عن نقوده ويبيع له فى مقابلها أى شىء إلا الفن : الجنس والاثارة والرقص والغناء والألوان والميلودراما والكوميديا السخيفة وامتهان عقل الانسان بل وكرامته الأدبية نفسها.. ويجىء يوسف شاهين ليبقى وحده ويقول شيئا مخالفا .. قد يصدم الناس لأنه يقلقهم ويثير تفكيرهم ويدفعهم الى البحث داخل ذواتهم وعلاقاتهم وأخلاقهم وعيوب مجتمعهم كله وأخطائه.. وليدفعهم بعد هذا كله الى أن يحسوا بشىء من القلق .. ويُثير من الخجل أيضا ...

ويستمر يوسف شاهين كما كان دائما منذ فيلمه الأول .. فنانا عظيما ومخلصا وملتزما ورغم تربيته الأجنبية ولغته العربية المتعثرة وعقله المتفتح على الفكر الأوروبى ودراسة السينما فى أمريكا وليس فى شارع الهرم.. فانه يبقى مصريا حتى النخاع .. حساسا لمصر ومشاكل الواقع المصرى أكثر من كل الذين تلقوا ثقافتهم السينمائية فى مقاهى عماد الدين .. لأن المصرية هنا ليست لغة وانما هى التزام حقيقى بمصر وبمشاكل المصريين وسلوكهم ونقاط ضعفهم وقوتهم وأحلامهم الى حياة أفضل وأكثر نقاء .. وفى أفلام يوسف شاهين كلها – وأرجو أن أتمكن من مشاهدتها من جديد وكتابة دراسة طويلة عنها – نلمح دائما خيطا متصلا لفنان قلق ومتوتر يحاول أن يقول شيئا .. وقيمة يوسف شاهين هنا ليست فى أنه أقرب مخرجينا الى «تكنيك» السينما الحديثة فى العالم .. بل فى هذا الالتزام الجاد بأن يقول شيئا عن مجتمعه.. قد يكون هذا الشىء ناضجا تماما فكريا أو ساذجا الى حد ما بحكم عدم اكتمال الرؤية السليمة لواقعنا.. ولكن هذا الوهج النبيل الذى يشيع فى أفلامه لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا لموقف فكرى للفنان تجاه عالمه .. وهو موقف تسنده بلا شك خلفية سياسية قد لا تبدو بوضوح شديد فى أفلام يوسف

شاهين لأنه لم يطلقها كلها بوضوح فى ظل الظروف التى يصنع فيها أفلامه.. وفى «الاختيار» لا يصل يوسف شاهين فقط إلى قمة نضجه الفنى كمخرج سينما يقترب بأفلامنا كثيرا من المستوى العالمى الراقى.. بل يبلغ أيضا قمة نضجه الفكرى.. فيقدم لنا فيلما عن مصر ٧٠ بكل ما يقلقها ويحيرها ويدفعها الى الاختيار المصيرى: بين سيد المثقف الانتهازى الذى وصل .. ومحمود البحار الصادق المنطلق .. والاثنان هما نفس الشخص .. أى واحد منا .. ولذلك فالاختيار هو اختيارنا نحن !

● مجلة « الكواكب » ١٩٧١/١/١٩

ملكة الليل الأسود .. أو البهيم .. !

ألف محمد العشرى رسالة من ٤٠٠ صفحة حصل بها على الدكتوراه فى اقتصاديات السينما .. وعندما حاول أن يطبق علمه الغزير الذى يمكن أن ينقذ السينما المصرية من مستقبلها التعس.. قدم أول منتج مصرى يحمل لقب دكتور.. فيلما لا يحتاج انتاجه الى مجرد الليسانس .. لأننا نرى طوال أربعين سنة أفلاما مثله قدمها منتجون لا يحملون الاعدادية .. ومعنى هذا أن الدكتور درس وفكر وحصل على درجة أكاديمية ضخمة ثم عندما أراد أن يعمل بالفعل ألقى كل هذا وراء ظهره وتذكر فقط أنه مجرد جزء من جهاز السينما التجارية القديمة .. ومعنى هذا أن مشكلة السينما المصرية ليست مشكلة درجات جامعية ولا عبقريات على الورق .. وانما هى مشكلة مناخ عام مستهلك تماما ومبتذل ينقصه الفكر الواعى أولا .. ومجرد الذوق الفنى السليم ثانيا .. ثم الرغبة الحقيقية فى صنع سينما نظيفة أولا وأخيرا !

ولا أحد يدرى – ثالثا – كيف يصبح مبررا ومشروعا وطبيعيا جدا مثل شروق الشمس كل يوم .. أن تنفق عشرات الألوف – التى أصبح مألوفا الآن أن تتخطى المائة ألف – على أفلام فاشلة وهابطة ومهينة لاحساسنا البشرى.. يخرجها عجائز وجبابرة وعمالقة السينما المصرية القديمة.. ولا تدر مليما واحدا.. ويبتسم المديرون رغم ذلك للعجائز فى المكاتب وقاعات الفنادق ويمارس الجميع أعمالهم اليومية فى هدوء أقرب الى البلادة .. بينما يصرخ الجميع لو أعطوا لمخرج عشرين ألف جنيه ليصنع بها فيلما ..لا يمكن أيا كان فشله .. أن يكون أردأ ولا أبشع مما يصنعه هؤلاء العباقرة المستريحون المستقرون ؟

وبينما ينفق السينمائيون الشبان عمرهم فى مؤسسة المطاحن والمخابز وعلى موائد ايزافتش يتسولون فرصا للعمل.. ويركعون تحت أقدام «بهوات» المؤسسة لكى تتفضل وتتكرم فتسمح لهم بأن تدخل شريكة فى أفلامهم وبظروف أقرب الى الامتهان والقتل اليومى لطاقتهم .. وبأجور مؤجلة ومخفضة أقرب الى الصدقة والاحسان ؟..

لماذا تنفق هذه الأموال وبسخاء وبسهولة لفيلم مثل «**ملكة الليل**» :

١ – يعالج موضوعا ميلودراميا سخيفا عن مأساة صاحبة كباريه..

٢ – يتجاهل كل مشاكل الناس الحقيقية فى مصر عام ٧١ ..

٣ – يسمح لمنتج دكتور أن يقدم فيلما شديد التفاهة متجاهلا كل دراساته العلمية ..

٤ – يعطى فرصة عمل لمخرج قديم انتهى من زمن ولم يعد قادرا على ملاحقة حياتنا العصرية.. لا فكريا ولا فنيا..

٥ – يبدد أموالنا فى فيلم بالألوان والديكورات والاستعراضات الشديدة الرداءة..

٦ – يحقق مستوى قبيحا – بمعنى الوحاشة – فى كل شيء : الألوان .. الذوق .. الديكورات .. الملابس .. الوجوه.. الرقصات أشكال الكومبارس .. حركة الكاميرا .. الموسيقى .. الماكياج ..

٧ – يقدم مجموعة ممثلين لا يقدمون أى مستوى فنى جدير بمنحهم فرص عمل .. باستثناء ممثلة صغيرة مديحة سالم كنت قد نسيتها لأنها لم تعد تشتغل .. لأن جهاز السينما الحالى لا يمكن أن يمنحها فرصة عمل لأنها تبدو ممثلة نظيفة.. وكمان بتعرف تمثل..

٨ – صحيح أن الفيلم لا يقدم جنسا ولا اثارة ولا أجسادا عارية.. ولكن ليس معنى هذا أنه ليس مبتذلا .. فالابتذال يمكن أن يكون فى المستوى الردئ والضحالة وقلة الذوق.. وفى قصة الفيلم التافهة عن مجتمع الكباريه والراقصة والقواد والزباين وان كان يحاول أن يمجد هذا الجو فى النهاية ويصنع من الراقصة قديسة بالعافية!

٩ – يحقق مستوى بشعا فى حرفيات السينما : الإخراج والتصوير و .. و .. حتى فى اختيار الماكياج وزوايا التصوير لبطلة الفيلم نفسها التى قدمها فى أقبح صورة وكأن الفيلم نفسه مؤامرة ضدها .

١٠ – يقدم استعراضات وديكورات ضخمة بطلتها ممثلة لا تعرف الرقص.. فتكون الوحيدة فى الاستعراضات التى لا ترقص.. وتكتفى لمداراة عجزها بهز قطعة فراء فى وجه الكاميرا.. طيب ليه الموضوع ده .. أو ليه البطلة دى ؟ ..

وبعد يا عزيزى حسن الامام .. فانى أود أن أعتذر لك .. فالآن فقط أدركت قيمتك «كأستاذ» حقيقى لمثل هذه المسائل .. «وايه رماك على المر؟ اللى أمر منه طبعا!» .

● مجلة « الكواكب » ١٩٧١/٣/٢

الفرق بين الأمل والبلاهة

لا يوحى اسم فيلم «**شباب فى عاصفة**» ولا اسم مخرجه بأكثر من فيلم فاشل آخر من تلك الأفلام التى يتحفنا بها مخرجو التليفزيون العربى عندما يقررون فجأة أن ينقلوا عبقرياتهم الفذة الى ميدان السينما أيضا .. فالظاهرة الغريبة أن السينما الجديدة فى العالم كله تدين الآن بنجاحها لمخرجى التليفزيون الشبان.. وأسماء سيدنى لوميت وجون فرانكنها يمر وسيدنى بولاك وبيتر واتكنز لم تحقق بريقها فى السينما الا بعد أن استوعبت تماما تجربة التليفزيون .

ولكن «شباب فى عاصفة» رغم سخافة اسمه وعدم تعبيره عن الموضوع أيضا.. يفاجئنى بفيلم جيد.. جيد مضمونا أولا .. بل من أهم الأفلام المصرية التى يمكن أن تقول شيئا .. ولولا ظروفه التعيسة فى التنفيذ وفى العرض لامكن أن يكون من أهم أفلامنا فى السنوات الأخيرة.. إن مخرجه عادل صادق يبدو مجتهدا وطموحا فى محاولته تقديم فيلم نظيف ولا يستفزك بكل سيئات السينما المصرية ومخرجيها الكبار الجهابذة واختياره لموضوع قوى وجرىء كهذا يؤكد جديته واخلاصه بالفعل وهذه ميزة لابد من ذكرها أولا لعادل صادق.. ولكن واضح أيضا تأثره الشديد بأسلوب التليفزيون فى الايقاع العام للفيلم وحتى فى استخدام حركة الكاميرا الاحجام المتوسطة غالبا بل والديكور نفسه.. وهو ينجح فى توظيف «الفانتازيا» لتبديد رتابة الجو وبطء الايقاع .. بحيث تصبح الأحلام والخيالات فى موضعها الدرامى والجمالى الصحيح.. وهى تعبيرات رمزية جيدة فى نفس الوقت ولم يقع فى خطأ ابتذالها.. وان كان الذى هبط بحرارة الفيلم فقر التنفيذ وعدم ملاءمة بعض الممثلين لأدوارهم الهامة.. وفى سيناريو سعد الدين وهبه الجيد تبدو هناك ثغرات تستفزك .. مثل مسألة التنكيت على الشاب السياسى.. فالسخرية هنا لم تكن من شخصيته هو المدعية والمثرثرة.. بل من مبادئه نفسها.. ربما لأن الشخصية نفسها مرسومة دون عناية.. مثل شخصية الشاب المتدين أيضا المحشورة دون عمق كاف .. ولكن يبقى للسيناريو والحوار قيمته الأولى كأفضل وأجرأ ما قيل عن عيوب مجتمع كاذب ومنافق.. تبدأ فيه الكذبة الظالمة مجرد همسة لتصبح قانونا.. يصدقه الجميع بدافع الخوف الذى يعشش فى أعماق ناس يغمضون عيونهم لأنهم ملوثون ومرضى وكذابون وأجبن من أن يواجهوا الحقيقة.. والحقيقة هى أنه فى هذا الجو الملوث لا يمكن أن تنتصر فضيلة ولا قيمة نظيفة.. لأن الكل يسقط بدافع الاستسهال .. ويصبح الأمل والتفاؤل نوعا من البلاهة !! ..

● **مجلة « الكواكب » ١٣/٤/١٩٧١**

« الاختيار »

توحى اللقطات الأولى.. بل والجو العام لفيلم « **الاختيار** » بأننا أمام فيلم بوليسى.. لقد اختار يوسف شاهين لبناء سيناريو فيلمه هذا الشكل بالفعل.. الجريمة الغامضة والبوليس فى جانب والمتهم فى جانب آخر.. ومن خلال تعقد خيوط التحقيقات المتوالية وتداخلها.. ينفرج الغموض تدريجيا.. ونصل مع فرج مفتش البوليس. ورءوف مساعده الشاب الى القاتل الحقيقى.. ولكننا نحس مع ذلك، وبعد أن يختفى من الشاشة المصباح الأحمر الدائر على سطح عربة البوليس ليوحى الينا محذرا من الخطر القادم بعد كلمة «النهاية» التى لم نرها كالعادة فى آخر الفيلم.. نحس أن هذا القاتل نفسه سيد مراد المثقف الانتهازى.. يمكن أن يكون هو نفسه محمود مراد البحار البسيط المنطلق.. ويمكن أن يكون العكس .. فكلا الاثنين توأم الآخر.. وقد يكون هو نفسه.. وقد لا يكون هناك توأم على الاطلاق.. حيث أننا لم نر أحدهما الا من خلال تصورات الآخر .. وتصبح هذه المسألة غير هامة من أساسها.. أن يكون هناك سيد ومحمود أو سيد فقط .. وأن يكون أحدهما قد قتل الآخر أو أنه خلقه فقط على الورق لنراه نحن على الشاشة.. وأن تكون هناك جريمة قتل فعلا أو لا تكون فانها وسيلة من يوسف شاهين ليقول أشياء أخرى.. أو حيلة فى شكل سينمائى ليلفت أنظارنا الى جريمة أخرى حقيقية وتحدق بالفعل حولنا كل يوم.. ونساهم كلنا فى ارتكابها بمجرد الصمت عليها والاكتفاء بالفرجة .. بحيث يصبح القاتل الحقيقى هو كل منا.. حيث يزدوج فى داخلنا سيد ومحمود معا .. ويقول المصباح الاحمر فى آخر الفيلم الذى يحل محل «النهاية» التقليدية أن المخرج يمهلنا فلا يجعل نهاية سيد – الجنون – هو نهايتنا أيضا .. ولكن مع ذلك يحذرنا من أنها يمكن أن تكون نهايتنا اذا لم نصنع شيئا لمنع الكارثة بل اكتفينا بتجاهلها كالعادة !

● **قلت ليوسف شاهين : يثير شكل بناء السيناريو فى «الاختيار» كثيرا من الاهتمام والدهشة أيضا لأنك تقدم بمفردك على هذا البناء الذى شاع أخيرا فى السينما الحديثة..**

قال : أستطيع أن أقول إن هذه أول مرة أكتب سيناريو ينبع كاملا منى.. كنت دائما أتدخل فى السيناريو وأوجهه.. ولكن هذا السيناريو كله منى أنا.. شاورت فقط بعض الأصدقاء فى بعض

الأمور.. ربما كلمة هنا أو كلمة هناك .. ولكنى مسئول عن كل الجيد والردئ فيه .. ولقد ساعدتنى بالصدفة ظروف مادية خاصة على أن أتفرغ تماما لاعداد السيناريو قبل التصوير .. وحقق هذا فارقا كبيرا بين «الاختيار» وأفلامى السابقة.. لأنه أول سيناريو يمكن اعتباره عملا ذاتيا لى..

● ولكن «باب الحديد» كان أيضا عملا ذاتيا لك ؟

– لقد تدخلت فى سيناريو كل أفلامى السابقة بشكل مباشر ولكن تدخلى كان قائما على الاحساس التلقائى والخبرة المكتسبة.. ولكن جاء وقت أدركت فيه أن المتخصصين فى «علم السيناريو ليسوا بالكثرة الكافية».. وفى نفس الوقت كانت قد اتضحت فى السينما الحديثة فكرة أن الفيلم هو العمل المتكامل لمخرجه.. أو «الفيلم دوتير» – فيلم المؤلف – ومن ناحية ثالثة ظهرت كتب فى فن كتابة السيناريو لم تكن موجودة من قبل.. ومع هذه العوامل كلها مرت بى ظروف خاصة سمحت لى بالنمو الذهنى والوصول الى فهم أبعد .. بحيث تحقق لى نوع من الوعى السياسى كان موجودا عندى من قبل بلا شك .. ولكنه كان مأخوذا بنوع من التلقائية وليس بشكل علمى.. كل هذا خلق داخلى شخصية جديدة متطورة عن ذى قبل.. تملك خبرة العشرين سنة الماضية منذ أول فيلم أخرجته .. والجديد الآن أن هذه الخبرة تم «تبويبها وفهرستها» ووضعها فى «الادراج» اللازمة بحيث اذا احتجت شيئا معينا أعرف أين أجده ..

● ما هو بالضبط اذن دور نجيب محفوظ فى كتابة «الاختيار» ؟

– ممكن أن تقول بالتحديد أنى عرضت عليه الفكرة الأساسية فأعجبته .. وبلورها هو بأن جسد الحوادث وأوضح الخط الذى يربطها ببعضها .. وفى المرحلة الثانية كان دوره أشبه بضابط علينا من حيث تحليلنا للشخصيات التى تناقشنا طويلا فى احتمالات اتصالها نفسيا واجتماعيا وأبعادها السياسية.. كنت مصمما على ألا أترك فى «الاختيار» بالذات شخصية رومانسية .. بمعنى ألا أقحم على تركيبها بعض الاتجاهات أو الأحاسيس التى نود نحن اقحامها .. أو التى نحلم بأن تكون موجودة فى الانسان المصرى.. بل اكتفيت بحقيقة شخصيات موجودة بالفعل.. مهمة وفعالة وايجابية.. حتى لو لم تكن جوانبها منطقية تماما ومطابقة للشخصية المتكاملة كما أريدها أنا .. ووافقنى نجيب ولكنه كان مصمما على الايضاح الكامل لعقدة الانفصام علميا .. فاستعنا بالدكتور أحمد عكاشة الطبيب النفسى الذى وجهنا بالفعل الى بعض الظواهر التى كان وجودها ضروريا وحتميا اذا أردنا أن نصل الى تحليل دقيق.. بعد هذا قرأ نجيب السيناريو كاملا وقام بتعديل بعض الكلمات هنا وهناك ..

● يبدو الأسلوب فى «الاختيار» مخالفا لأسلوبك فى «الأرض» الذى يمكن اعتباره واقعيا خالصا .

– وفى « الاختيار » أيضا لاحظ جمهور نادى السينما الذى شاهد الفيلم قبل عرضه التجارى – وأشكرهم على ملاحظتهم – أن المرحلة التى أتحدث عنها والشخصيات نفسها.. هى

مرحلة وشخصيات « فعلية » وليست مزودة بأية تحليات .. واذا كان ثمة «تحلية» فيمكن أن تكون هروبا فقط عن طريق الديكور ..

● فى بيت بهية قمر مثلا .. لاحظ الجميع أن هذا المكان ليس طبيعيا .. أو أنه ليس مكانا من مصر ؟

– ربما لأنى لكى أهرب كما قلت لك من الملامح الواقعية تماما لجأت الى «استيل الباروك» لكى ابتعد عن شخصيات موجودة بالفعل ولكنى لم أجد ضرورة لتوضيح وجودهم الفعلى كما هو لكى لا يبدون معروفين أكثر من اللازم .. أتحايل للهرب عن طريق الاثاث وبعض شكليات الديكور .. ولم أعتبر هذا عيبا لأن المفروض أن تلخص من واقعك كذا شخصية وكذا حدثا وتضعها فى اطار سينمائى.. بمعنى أن توضح كل هذا فى حدود زمنك الفيلمى وهو ساعة ونصف .. وهذا يحدد قدرتك وأسلوبك فى طابع خاص للفيلم .. هذا «الشرط السينمائى» يحتم عليك خلق مواقف خاصة بشكل خاص لتصبح «خلاصة» وليست شرحا تجسيديا واقعيا .. بعكس بعض المفاهيم التى شاعت خطأ عن أن «سينما الحقيقة» مثلا تفرض عليك أن تجرى بالكاميرا وراء بطلك ليصبح فيلمك واقعيا.. فالواقعية السينمائية فى رأيى لها شروط أخرى تفرضها قاعدة أنك محدود بساعة ونصف.. فلابد أن تتجنب كل الفرعيات التى لا تؤثر مباشرة على المضمون .

● ولكنك لم تقل لى أين يمكن أن نجد بيت بهية قمر ؟

– فى مصر .. فأجزاء من هذا البيت مصورة بالفعل فى أقدم معالم القاهرة.. فى منطقة «مجرى العيون» بفم الخليج.. وأنا أقترح على وزارة الثقافة أن تقيم بالفعل بيتا للفنانين هناك .. فهى منطقة فى منتهى الجمال وأثرية ومليئة بالالهام .. ان هناك أماكن كثيرة فى مصر لا نعرفها ومطلوب منا فقط أن نزورها ليدرك المندهشون أنها موجودة تقريبا كما هى .. وفى هذه المنطقة بالذات صورت فعلا نهاية «الاختيار» ومشاهد الزار ..

● ولكن ما أثار الدهشة ليس فقط جغرافية بيت بهية قمر.. بل فلسفته الأخلاقية أيضا التى تبشر بنوع من أفكار «الهيبيز» المصريين ؟

– ولماذا الدهشة؟ انه موجود .. وبيت بهية هو تلخيص لشخصية بهية نفسها و«علمها» وحبها للجمال المصرى الحقيقى .. أى هذا المزيج من الشخصية وفعلها وحياتها حينما تتحول الى «بيت».. وأنت اذا أردت أن ترسم مثل هذه الشخصية فى فيلمك فعليك أن تفاعل بينها وبين حلمها وأهدافها وامكانياتها لتجسد هذا كله فى لحظة محددة بحيث تصبح الخلاصة هى كذا .. ثم تسأل نفسك : هل هذه «التخريفة» موجودة أو هناك احتمال وجودها ؟ .. ولو وجدت هذا الاحتمال فلا مانع من أن تشير اليها فى فيلمك .. وأنا أعتقد أن هذا البيت بهذه الملامح موجود .. وعليهم فقط أن يزوروا هذه المنطقة ..

● ولكن هل هناك احتمال مماثل فى أن تكون شخصية بهية قمر نفسها موجودة؟

– بل أننى أعرفها.. شخصية كنا نعتبرها «أم الدنيا».. كانت تمارس الحياة على حقيقتها .. لا تفزعها كل الالتزامات ما دامت هى تفهمها جيدا.. ومادامت تعرف الكبير والصغير .. كلهم زاروا بيتها يوما.. وكثيرون منهم أحبوها.. بل وربما بادلتهم الحب أيضا .. وهى تضع تقييمها لكل منهم حسب مقياسها هى الذى يمكن أن تسميه «ميزان الطبيعة» وليس ميزان المركز .. فأنا شخصيا عرفتها وعمرى ١٤ سنة وكنت تلميذا فى الاسكندرية .. وكانت من الشخصيات التى أثرت فى حياتى الى حد كبير .. كان بيتها مفتوحا فى أى وقت.. ومهما كانت مشكلتك التى تتصور أنها نهاية العالم .. كانت هى تملك الموهبة العجيبة لكى تهونها عليك وتنزع عنك قلقك .. كانت تجمع فى بيتها نماذج غريبة بالفعل ولكنها مرتبطة كلها حول شىء واحد.. وعند بهية التى كنت أعرفها كانوا كلهم مرتبطين بالمسرح والثقافة عموما..

● **كان فى ذهنى دائما وأنا أرى نموذج سيد فى «الاختيار».. صورة المثقف المصرى بعد ٦٧؟**

– الفيلم كله ليس بعيدا عن هذه الصورة. ولكن رأيى بمنتهى التواضع أن هذا أقصى ما استطعت أن أصل اليه بالنسبة للظروف التى نخوضها كلنا .. وبالنسبة لحقيقة مرحلة .. وأود أن أكون فى المرحلة التالية قادرا أيضا على أن أتحدث عنها بصدق.. نفس الصدق فى «الاختيار» كما حاولت .. فالشخصية كلها أعرفها.. وكان المطلوب ، فقط هو اخضاعها لحتمية الساعة ونصف السينمائية التى قد تجعل الشخصيات تتفاعل بشكل خاص ولكن مادامت شخصيات صادقة ومتكاملة فلابد أن تمثل مرحلة ما من مراحل الشخصية العامة المصرية كما حللتها بالفعل مع نجيب محفوظ بعد ٦٧ .. بضعفها وسلبيتها وايجابياتها .

● **لكن هناك تركيزا على «الشيزوفرينا» أو الانقسام على النفس بالذات ؟**

– هذا سؤال جيد .. لكن سأرد بسؤال آخر وجهته لنجيب محفوظ نفسه وهو كاتب عملاق لا يحتاج لأى اطراء منى.. فكيف يستطيع هو شخصيا كفنان حساس أن يكون هذا الخالق العجيب لفنه من الرابعة صباحا حتى الثامنة .. ثم أن يقضى هو نفسه بقية النهار موظفا على مكتب فى وزارة الثقافة ؟

● **أنت شخصيا .. ما الذى ترفضه فى سيد ؟**

– رفضه لمواجهة نفسه بالحقيقة .. يعنى قبوله لبعض التغيرات فى المجتمع بدلا من أن ينقدها ويحاربها..

● **أعطنى نموذجا لهذا القبول أو التنازل ؟**

– كل اللى عمله .. عمل «بلاوى زرقا».. تزوج بنت مدير الشركة .. ترجم النجاح الى نجاح اجتماعى بدلا من النجاح الانسانى عند محمود .. أو مجرد قبوله لهذا المفهوم للنجاح ..

● **.. ومحمود ؟**

– هناك سؤال أساسى : هل شخصية محمود حقيقية فى الفيلم أم أن سيد ألفها من خلال ما

يعرفه جيدا فى نفسه فجسده فى رواية لكيلا يضيع تماما ؟ اذا كنت تريد ألا تحكم على الانسانية بانها ولدت منحرفة فلابد أن تقبل أن محمود موجود فينا كلنا.. مقياسه الأساسى هو الطيبة والفهم والصدق.. وبالنسبة لى شخصيا فان أخطر عيوبنا هو الكذب .. بل ربما كنت «سئيل» فى ترديدى هذا المعنى فى الفيلم بأكثر من شكل.. لكننى أرى أن الكذب من أهم الأخطار التى لابد أن ننبه إليها..

● والنهاية .. هل هما شخصيتان ؟

– لا .. فنحن نرى محمود دائما من خلال ما كتبه سيد عنه .. ومع ذلك فهذا لا يهم .. المهم أنه يمثل الجانب الخفى فى الانسان .. أو الجزء الذى نداريه دائما لأننا نريد أن «نمشى غلط » حسب قوانين المجتمع البائس المتخلف المختل.. وفى فيلمى القادم «العصفور» سأحاول أن أوضح نقطة الاختلال الفكرى فى كل صورة .

● وفرج ؟

– عميق جدا .. مجسمة فيه أيضا بعض الانحرافات الفكرية الموجودة فيما نسميه «السلطة».. أنه موهوب بلا شك وأرجو أن يكون هذا واضحا فى الفيلم .. وموهبته تلقائية خارقة جعلته يقظا لكل احتمالات الجريمة.. وهو يملك معرفة كبيرة وعميقة بأساليب الناس وسلوكهم .. وهو يحلل هذا أحيانا على أساس من معرفته بنفسه.. ولكنه حين يصل الى «نقطة الرفض» أى النقطة التى يرفض فيها مواجهة نفسه.. يصبح مثل سيد الى حد ما... وفى اطار هذا التحديد فان موهبة فرج كاملة تماما.. وممكن أن توصلك الى بعيد.. وهى التى أوصلت بالفعل رءوف الشاب الذى يحمل منهجا علميا مقابلا لمنهج «الخبرة» عند فرج.. الى تحليل سليم لخطوات الجريمة اتضحت صحته فى النهاية .. وكنت أريد من وراء ذلك أن أؤكد على ضرورة المنهجين.. وزن الأجيال المختلفة متكاملة .. ولذلك كان فرج يبدأ الخط وينهيه رءوف دائما .. وفضلا عن ذلك وضعت فى فرج الأمل فى أن يفهم أكثر.. بمعنى أن السلطة أيضا يمكن أن تطور نفسها حسب احتياجات الزمن !

● من أفضل مشاهد الفيلم مشهد الكرة الحمراء التى كان يلعب بها محمود على الشاطئ .. ونقلتها أنت بالمونتاج الى مائدة الاجتماعات حيث يخفيها سيد فى خزانة حديدية.. هل هذه الكرة هى براءة سيد وصدقه ورغبته فى الانطلاق ومحاولته لاخفاء كل ذلك ؟

– افهمها كما تشاء .. فأنا بكل صدق كنت أبحث عن رابطة بين الاثنين رابطة تكون خلاصة الروابط الجميلة بين انسانين.. فاذا جسمنا هذه الرابطة فى كرة.. فان هذا المعنى يمكن أن يصل للناس كلهم ليروا فيها تعبيرا عن المرح والسعادة التى يخفيها وراء ظهره.. ليجئ سكرتيره هو الآخر ويخفيها فى الخزانة.. وأنا لا أستطيع أن أسمى الكرة بهذا المعنى رمزا .. بل هى تجسيد بسيط جدا لخلاصة المرح .. والتعبير الأساسى واضح مادامت الكرة مشتركة فى كل لقطة رغم

اختلاف الأماكن .. وهى تبدأ أولا بين يدين بريئتين لطفل.. ثم الى يدى محمود .. ثم إلى أى أحد آخر .. ومعنى هذا تكنيكيا أن من الممكن أن أنقل الكرة من الاسكندرية الى نيويورك من لقطة إلى لقطة ..

● ولكن مشهد سيد وهو يحاول تغطية نوافذ سيارته بأوراق المسرحية التى يكتبها هربا من عيون الناس وقبضاتهم التى تحاصره فى السيارة .. هذا المشهد ذكرنى بمشهد البداية فى فيلم فيللينى «٨ ½» ..

– مضمون المشهد بالنسبة لى هو الدور الذى يلعبه «الكلام» فى حياتنا .. فسيد هنا يحاول تغطية أفعاله التخريبية بكلام يدرك هو نفسه أن لا قيمة له وأنه يستحق التخلص منه .. أنه يمزق هذه المسرحية التى لا تعجبك ولا تعجبه هو نفسه.. وهو لا يجد ما يخفى به نفسه ضد انتقادات الناس إلا الكلام الذى لا يقتنع به رغم أنه هو الذى كتبه .. أما عن تشابه مشهدى مع مشهد فيللينى فهى مسألة تحدث كثيرا دون أن تعنى أن أحدنا نقل عن الآخر.. وأنا سأريك الآن كتابين بالفرنسية : «المذكرة المضادة» لأندريه مالرو و«صباح الساحر» لجاك برجيه .. الاثنان توصلا بأسلوب مختلف تماما الى نوع واحد من الأفكار.. والفكرة لديهما هى امكان توصل انسانين مختلفين جدا وبعيدين عن بعضهما جدا .. الى خلق شىء واحد.. فلا تنس أن وسائل الاعلام متقاربة الى حد كبير فى العالم كله .. فنحن نتلقى نفس الاعلام تقريبا .. بالاضافة الى أنه فى لحظات محدودة ممكن جدا أن يلتقى عقلان على فكرة واحدة ..

● ولكن كيف تتوقع أن يستقبل الجمهور هذا الفيلم.. انك لا تخاطب الجمهور قطعا بهذا النوع من السينما ؟

– أيا كان مدى تجاوب الجمهور مع فيلم «الاختيار» فاننى مازلت أحترم هذا الجمهور جدا .. لأنه عودنى ألا يرفض أبدا فيلما أخرجته بصدق .. وما اصطلحنا نحن على تسميته بالجمهور العادى يفهم أفضل من أى أحد .. واذا حدث خلل ما بين السينمائى والجمهور.. فان هذا الخلل فى السينمائى نفسه وليس فى الجمهور .. وأنت لا تستطيع أن تدين فهم الجمهور .. بل عليك أنت أن تعرف كيف تجعله يفهمك .. لقد أعطيتهم فى فيلم «صلاح الدين» مثلا أشياء لم أكن أتوقع أبدا أن تصلهم بسهولة.. قدمت لهم مشاهد معارك بلا حصان واحد وبلا جندى واحد.. مجرد بقعة لونية حمراء أو بيضاء.. ومع ذلك وصل مفهومها اليهم كاملا ولم يعاتبنى عليها أحد .. وفى مشاهد أخرى من أفلامى لم يفهمنى الناس.. وجلست أحلل المشهد لأصل الى السبب .. فوجدت أننى المخطئ ربما لأنى لم أكن واضحا أولا مع نفسى ..

● ولكن بعض الفنانين يشكون أحيانا من أن الجمهور لا يفهمهم ؟

– عندما يندهش الفنان أو المثقف عموما من هذه الفجوة بينه وبين الجمهور .. فعليه أن يدرك حقيقة هامة نتجاهلها نحن المثقفين لأننا «نتفرج» على الناس.. الجمهور يعيش اللحظة الحية ..

وهو يتفاعل مع ضغوط اللحظة .. أنه يبحث مثلا عن احتياج حيوى يومى مثل الأرز .. وأنت لا يمكن أن تنومه لأنه مشغول بلقمة العيش.. ولكن هذا يجب أن يكون فى ذهنك كفنان .. فأنت اذا كلمت هذا الجمهور عن أشياء لا تتعلق بشكل من الأشكال بحياته اليومية فطبيعى أن يهجرك .. وهذا ما يعطى القيمة لكلمة «واقعية اللحظة» .. لأن من الصعب جدا أن تحارب «حشيش اللحظة» الذى يتجسد فى أسلوب الحلم .. أى أن يعتقد الإنسان أن أحلامه الخرافية يمكن أن تتحقق بالصدفة أو باليانصيب.. وهو أسلوب رجعى جدا ولكن ينتمى اليه للأسف وحتى الآن ناس كثيرون.. ولكن الادانة فى «الاختيار» ليست حتى ضد هذه الظاهرة.. بل هى ضد سياسة الهروب أو «نقطة الرفض» لدى كتابنا عندما تتعلق المسألة بمصلحتهم الشخصية.. فيصابون بشبه جبن عن مواجهة بعض الحقائق ويلجأون الى أسلوب رومانسى – كلامنجى – غير ايجابى أو غير عملى فى توجيه الجماهير .. مع ازدواجية بين أفكارهم وأعمالهم .. فهم يحدثونك كثيرا عن الثورة والعمل.. ثم لا يعملون شيئا أبدا .. وأنا فى – الاختيار – أقول : حاذر من أن ترفض نفسك .. فانك لو لم تواجهها يمكن أن تصاب بالجنون .. وأنا لا أزعم أن هذه فكرة ثورية تماما لفيلم .. ولكنها خطوة نحو مرحلة لابد أن نحللها ونعرفها ونعلنها.. من أجل أن نتخطاها الى مرحلة أبعد !

● مجلة «الفنون» المجلد الأول – العدد الثانى ربيع ١٩٧١

عندما يصبح الجندى المصرى لأول مرة بطلا فى السينما

« أغنية على الممر »

لم يكن ممكنا أن يصبح الشاويش محمد بطلا لفيلم قبل أن تتغير أشياء كثيرة فى السينما المصرية .. من أربعين سنة والشاويش محمد يسمع فقط عن شىء اسمه «السيما».. عندما كان فلاحا يعزق غيطه كل صباح كان يعرف أن هذا الاختراع الغريب هو واحد فقط من المتع السحرية العديدة التى يمارسها أهل البندر..

.. أما أن يصبح هو نفسه بطلا لفيلم فهى مسألة كان لابد أن تتغير أشياء كثيرة قبل أن تحدث !

ولقد حدث بالفعل أن تغيرت هذه الأشياء.. ترك محمد نفسه الفأس وأمسك البندقية عندما جندوه فى الجيش واشترك فى حرب ٥٦ .. ومن يومها لم يترك محمد البندقية أبدا .. عندما رأى رفاقه يموتون من حوله على رمال سيناء أصبحت الحرب قضيته الخاصة .. فلا أحد يعرف قيمة الأرض مثله.. ولا أحد يدرك معنى أن يموت الأصدقاء الى جانب فلاح مصرى.. ولقد أصبح ثأر الشاويش محمد الخاص.. أن يظل يحمل البندقية الى حرب ٦٧ ليدافع عن كل المعانى التى يقدسها هو بعفوية شديدة وبصدق كامل يصل الى حد الموت فى صمت وبلا لحظة خوف ..

وفى فيلم «**أغنية على الممر**» يموت الشاويش محمد وأربعة آخرون.. هم آخر من تبقى لحراسة الممر ومنع الدبابات الاسرائيلية من العبور بأى ثمن .. كانت هذه هى الأوامر.. وبعد أن مات الرفاق بقيت هذه الوحدة الصغيرة من أربعة شبان فقط يقودهم الشاويش محمد.. وكان جهازه اللاسلكى قد ضرب وصمت تماما.. ولم تعد هناك وسيلة للاتصال بالآخرين.. ولكن شيئا لم يكن يكفى ليهزم خمسة رجال فقدوا الاتصال بكل شىء وتوقف عنهم التموين وقاربت الذخيرة نفسها أن تنفذ .. ولأن عليهم أن يحرسوا هذا الممر فلن يهزمهم الموت نفسه.. والموت فى هذا الممر الصخرى فى سيناء لم يكن كلمة ولا وهما.. كان واقعا عاشوه ورأوه كل يوم يخطف رفاقهم.. وهو قريب جدا من أن يخطفهم هم أيضا واحدا واحدا ولكن أحدا لن يهرب ولن يترك مدفعه للحظة..

وفى السيناريو الجيد الذى كتبه السيناريست الشاب مصطفى محرم عن مسرحية من أفضل ما كتب المؤلف المسرحى على سالم والذى يحاول رغم كل شىء أن يقول كلمة شريفة جديدة فى كل مسرحية.. كلمة تحتاجها مصر الآن .. فى سيناريو «أغنية على الممر» نواجه الأبطال الخمسة فى لحظة يبدو أنهم حوصروا فيها تماما .. فهم على وشك أن يفقدوا حتى آخر جرعة ماء.. ويكون سهلا عليهم أن يتوقفوا عن هذا كله ويتجنبوا الموت الذى ينتظرهم حتما.. ولكن هذا الممر جزء من مصر ولن يعبره أحد إلا على جثثهم.. ومن خلال هذه اللحظة المصيرية الصعبة هذه التى يصبح عليهم فيها أن يختاروا .. يقدم الفيلم تحليلا لشخصياتهم .. ونجد أنفسنا أمام أربعة ممثلين شبان فى مباراة لا يحاول أحد فيها أن يتفوق على الآخر .. وانما يتفوق فيها على نفسه فقط .. والنتيجة أن يقدم محمود ياسين وأحمد مرعى وصلاح قابيل وصلاح السعدنى دورا واحدا رائعاً يكمل كل منهم فيه دور الآخر.. فاذا بنا أمام أفضل أداء لمجموعة ممثلين فى السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. الأغنية يحملها فى قلبه وعلى لسانه أحمد مرعى الملحن الشاب القادم الى الحرب من محاولة مستميتة ليصنع مذاقا مختلفا للأغنية المصرية.. لقد أعطى ألحانه لمطربة عرضت الفن فى الكباريه وهى تهتز بها أمام جمهور سكران .. ويبلغ أحمد مرعى قمته وهو يعبر عن عذاب الفنان الذى يحاول أن يبحث عن نغمة جديدة يقدمها لبلاده.. وهو يجدها بالفعل فى أغانى عمال الترام الساهرين طول الليل يصلحون القضبان .. فأغانى الناس وأغانى العمل والسهر والعرق هى النغمة الصحيحة التى يمكن أن نصل لها دون بحث طويل .. وعندما يجد أحمد مرعى نفسه جنديا يحمل مدفعا ليقاتل يصل أخيرا لسلاح آخر يقاتل به مع المدفع .. أنها الأغنية التى كتبها الأبنودى ولحنها حسن نشأت والتى ينزف فيها ويموت لتعيش مصر ..

ويقدم محمود ياسين .. نموذج الشاب المثالى الذى تفشل محاولاته دائما ليبقى مستقيما مع نفسه.. إن خبراته الخاصة فى الجامعة وفى الحب وفى المدرسة التى يعلم فيها الأطفال.. وحتى مع أبيه.. تؤكد له كلها أن عليه أن يعانى ليبقى شريفا.. وتنطق ملامح محمود ياسين النبيلة بعذابه هو أيضا بحثا عن نفسه فى مجتمع يعتبره فاشلا.. وهو يجد نجاحه الوحيد مع مدفع «الآربى جى» الذى يوقف به دبابات العدو .. هنا نجاحه الأول والحقيقى مع نفسه ومع الآخرين.. وهنا استقام نبله الحقيقى وشجاعته مع الموت من أجل شىء له قيمة !

ولكن المسرحية والفيلم معا ينجوان من ثغرة خطيرة تسقط فيها أعمالنا الفنية دائماً.. فهما لا يقدمان كل الشخصيات بيضاء أو سوداء.. وهما يدركان تماما أن الواقع يقول أننا لا يمكن أن نكون ملائكة جميعا ولا أبطالا .. وحينما يجتمع خمسة رجال فلابد أن يكون بينهم رجل سيئ الى جانب الرجل الطيب.. ويلعب صلاح قابيل باقتدار كبير دورا شديد الدقة والخصوبة.. أن صلاح قابيل يصبح ممثلا كبيرا وهو يقدم بملامحه الغنية وأدائه الشديد النعومة والتقلب معا شخصية الشاب الانتهازى الذى استطاع أن يحقق ذاته فى المجتمع بأساليب هذا المجتمع كما أدركها هو

.. فهو باحث عن الراحة والغنى بطريقته الخاصة.. وهو يكذب باستمرار ويقلب الحقائق ليحمى مصالحه.. وهو يمثل ثغرة الخوف والتردد والرغبة فى النجاة وسط الرجال الخمسة .. وتكون نجاته فى نفس الوقت هى لحظة موته ..

ورغم أن صلاح السعدنى يلعب فى «أغنية على الممر» دوره التقليدى كشاب بسيط مرح .. إلا أنه فى هذا الفيلم شيء رائع.. أنه يلعب هنا أعظم أدواره... أنه مسعد النجار الدمياطى البسيط الذى ترك خطيبته وودع أمه فى دمياط وذهب الى الحرب سعيدا دون أن يحمل هما.. وهو البسمة المصرية الدائمة والشجاعة وسط كل الانفجارات والمحن ولحظات الموت.. ولا شيء يكفى لقتل ابتسامة مسعد الدائمة .. وحتى فى أحلك لحظاته فهو لا يتوقف عن التنكيت على نفسه وعلى الآخرين .. وحتى وسط موجات هجوم الدبابات التى عليهم أن يصدوها حتى النهاية.. فانه يتساءل دائما وبيراءة صبيانية : انما اللى محيرنى .. الواحد يتعشى ايه ليلة الدخلة!!

ويموت مسعد وهو يبتسم أيضا.. رغم أنه لم يتعش ولم ير ليلة دخلته أبدا !!

ولقد كانت مهمة هؤلاء الممثلين الأربعة الشبان صعبة وهم يعملون مع حوت كبير مثل محمود مرسى يملك القدرة على ابتلاع كل من بجانبه .. وعندما كنت أحضر تصوير الفيلم كنت أخشى على الشبان الأربعة من محمود مرسى وأحس أن المعركة غير متكافئة.. ولكن الاولاد نجحوا تماما ربما لأن روح الفريق المتكامل سادت العمل كله .. ولأن محمود مرسى انسان كبير ومحب وشديد النبل فقد كان يبدو على الشاشة كأنما يحوط الكل بذراعيه ويحتضنهم باعتباره «المعلم» الخبير المعتق بالخبرة.. والذى يضع خبرته رغم ذلك كله فى خدمة زملائه الشبان وفى خدمة الفيلم .. وهو يلعب دور الشاويش محمد بقدرة نادرة على تجسيد أعماق الفلاح المصرى المقاتل.. وفى اللقطات الكبيرة لوجهه تصبح عيناه شيئا رائعا فى قدرتهما على التعبير .. ومحمود مرسى بدوره فى «أغنية على الممر» وبالاضافة الى أدواره القليلة الرائعة فى أفلامنا هو بالتأكيد أعظم ممثلى السينما المصرية فى تقديرى.. وأذكى ما يفعله المخرجون الشبان الآن هو اكتشافهم لهذا المنجم الهائل من الموهبة.. فهو القاسم المشترك الآن فى أفلام الشبان .. وهذه فى ذاتها دلالة صحية تؤكد أن السينما الجديدة تعرف طريقها جيدا.. وليس أدل على ذلك من أن فيلم «أغنية على الممر» هو أول انتاج حقيقى «لجماعة السينما الجديدة» التى لا تملك شيئا على الاطلاق غير حماس وموهبة أعضائها ورغبتهم الجادة فى صنع سينما مصرية مختلفة عن سينما الاربعين سنة المريضة .. ورغم الهجوم الشرس الذى تعرضت له جماعة السينما الجديدة وتعرض له السينمائيون الشبان عموما.. فان الحقيقة المضحكة هى أن «أغنية على الممر» هو أول فيلم من انتاج الشبان حقيقة.. وهو أول فيلم يمثل تيارهم الفكرى والفنى ويمكن تقييم اتجاههم على أساسه.. لأن كل أفلام الشبان الأخرى كانت مبادرات فردية خاصة لا تمثل الا أصحابها ولا تمثل تيارا يمكن اعتباره سينما جديدة ..

ويمثل «أغنية على الممر» تجربة السينمائيين الشبان تمثيلا كاملا.. فهو تجربة شابة تماما فى كل عناصره.. كتبه المؤلف المسرحى على سالم .. وكتب السيناريو مصطفى محرم وصوره رفعت راغب وقام بمونتاجه أحمد متولى وكتب الأغنية عبد الرحمن الأبنودى ولحنها حسن نشأت .. وهو أول فيلم روائى يخرجه على عبد الخالق .. وهو شاب من خريجى معهد السينما عمره ٢٦ سنة ويؤكد فى هذا الفيلم ليس فقط شجاعته على بدء حياته العملية بموضوع مصرى خالص وشديد الصعوبة فى التنفيذ باعتباره أول فيلم مصرى عن أحداث ٦٧ وأول فيلم مصرى كل أبطاله خمسة جنود مصريين وبلا جنس ولا كباريه ولا ابتذال .. وانما يؤكد على عبد الخالق أيضا قدرته الفنية كمخرج متمكن ولا يقل مستواه الحرفى إن لم يزد عن نصف مخرجينا القدامى الكبار على الأقل.. !

وقصة البطولة الأخرى وراء هذا الفيلم محمد ورفاقه الأربعة الذين ماتوا دون أن يسلموا الممر .. بل أن الشبان انتجوا أول أفلامهم هذا دون أن يملكوا مليما .. ودون أن تتقدم السينما القديمة لتمنحهم مليما.. فهم دخلوا شركاء مع المؤسسة .. هى بالخدمات وبنقود قليلة جدا وهم بجهودهم.. أن ميزانية هذا الفيلم ٢٤ ألف جنيه فقط ومع ذلك فسينجح جماهيريا تماما وسيحل التناقض المزعوم بين الجماهير والفيلم الجيد .. ومع ذلك فكل الشبان الذين عملوا فى هذا الفيلم لم يقبضوا الا ٢٠٪ من أجورهم الزهيدة جدا .. والباقى سيقبضونه من الشباك.. فهم يبحثون عن أشياء أخرى غير الشباك.. ومع ذلك فسوف يمنحهم الشباك قطعا شيئا أعظم من الفلوس.. حين يعطيهم الناس الحب والاحترام مع ثمن التذكرة !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧١/١١/٢٠

« زوجتى والكلب » شكل جديد للسينما المصرية

كان واضحا - حتى من أفلامه القصيرة التى أخرجها للتليفزيون - أن سعيد مرزوق مخرج جديد يملك موهبة غير عادية.. وكان واضحا من تفرده وعزلته وحده وصمته الدائم أنه شاب جاد جدا ويعرف طريقه جيدا.. وأنه سيصل حتما بموهبته وحدها وبلا ضجيج أيضا.. ولذلك فان الطريق طال كثيرا بسعيد مرزوق قبل أن يجد فرصته الأولى.. وأن كان هذا من ناحية أخرى حقق له مكسبا آخر .. وهو أن تنضج موهبته الحرفية الأكيدة على مهل .. وأن يسيطر أكثر على أدواته السينمائية.. بحيث أصبح الآن واحدا من أكثر مخرجينا الشبان فهما للغة السينمائية وسيطرة على امكانياتها.. بل ربما كان مستواه الحرفى كفنان سينمائى خالص أكثر تقدما من معظم مخرجينا القدامى أيضا .. وهذه ميزة هامة يحققها المخرجون الشبان فى أفلامهم القليلة التى تخرج للناس رغم كل الصعوبات ووسط معاناة بالغة العنف .. بحيث تحقق السينما الشابة فى مصر مستوى حرفيا متقدما وقريبا من مدارس السينما العالمية الحديثة .. وتبقى المشكلة باستمرار هى ما الذى يقوله هؤلاء الشبان فى أفلامهم .. ومدى ارتباطه بظروف المجتمع المصرى من ٦٧ وحتى الآن .. وهى مشكلة سيصل الشبان أنفسهم إلى حلها بمزيد من التجارب وفرص العمل وبمزيد من النضج الفنى والموضوعى الذى سيقودهم حتما الى توظيف موهبتهم الحرفية الأكيدة فى موضوعات أكثر مصرية..

● وفى فيلمه الروائى الأول «**زوجتى والكلب**» يحقق سعيد مرزوق مستوى متقدما تماما بالنسبة لتكنيك السينما المصرية.. ويقدم استخداما واعيا لمفردات اللغة السينمائية يمكن اعتباره بداية للغة جديدة للفيلم المصرى.. واذا كانت لغة أفلامنا دائما وحتى الآن تتعثر فى الركاكة والسوقية والتهتهة والجهل أحيانا بالابجدية السينمائية نفسها.. فان سعيد مرزوق يستخدم فى «زوجتى والكلب» لغة شديدة التعبير والذكاء والأناقة.. واللغة السينمائية ببساطة هى استخدام المخرج لامكانيات التصوير والمونتاج وشريط الصوت .. ثم موهبته هو الخاصة فى توظيف حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون واحساسه بالايقاع العام.. وفى معظم هذه المفردات يؤكد سعيد مرزوق قدرته على استخدام السينما كلغة تعبير غنية.. ويؤكد خبرته القديمة بالموسيقى والايقاع

التى تؤثر كثيرا على مونتاج أفلامه وتفرض عليها أسلوبا خاصا فى علاقات الصور وتتابعها وارتباط ايقاع الصورة بايقاع الصوت ارتباطا عضويا يضيف للفيلم معانى جديدة لا يحققها التتابع السردى التقليدى لأفلامنا التى تتابع فيها اللقطة وراء اللقطة لمجرد أنها تجىء بعدها زمنيا .. !

ومن هنا فان دور مونتاج حسين عفيفى فى «زوجتى والكلب» ليس هو المونتاج السردى العادى.. فمع مخرج مثل سعيد مرزوق يدرك دور المونتاج جيدا.. استطاع حسين عفيفى أن يدرك هو أيضا الايقاع الصحيح المطلوب بالنسبة لموضوع خاص جدا مثل موضوع «زوجتى والكلب» يتطلب حساسية فائقة بايقاع المشاهد وبايقاع اللقطات داخل كل مشهد على حدة .. وان كان الايقاع العام للفيلم ساده أحيانا شىء من البطء فان هذه مسئولية السيناريو الذى كتبه سعيد مرزوق أيضا .. فهو سيناريو يتعامل مع قماشة ضيقة بطبعها فاضطر الى فردها الى أقصى امكانياتها .. لأن سعيد مرزوق اختار لحظة نفسية ليجعلها أساس بناء فيلمه كله ولم يختر «حدوتة» عادية مليئة بالأحداث .. فنحن نرى محمود مرسى يترك عروسه الصغيرة سعاد حسنى وحيدة فى الاسكندرية ليذهب الى الفنار المعزول الذى يعمل فيه مع ثلاثة رجال .. وأصغرهم الشاب المراهق نور الشريف معجب تماما بحكايات محمود مرسى عن مغامراته الغرامية والجنسية القديمة.. وعندما يتزل نور الى الاسكندرية فى أجازة يحمله محمود مرسى رسالة الى زوجته الصغيرة الوحيدة.. وتبدأ هواجس الشك تنتابه فى أن يكرر نور الشريف مع زوجته .. ما فعله هو نفسه كثيرا مع زوجات أصدقائه .. ويقوم بناء الفيلم كله على لحظات الشك والجنون هذه .. وهى مادة محدودة بالنسبة لفيلم طويل .. وربما كان هذا سر احساس الكثيرين ممن شاهدوا الفيلم بأنه كان يصلح فيلما قصيرا .. فلقد فعل سعيد مرزوق فى السيناريو كل ما يكمن عمله لتعميقه واثرائه بعديد من التفاصيل والصور .. ويبدو ذكاؤه السينمائى كاملا فى تقديمه لتفاصيل المكان الذى يلعب دورا أساسيا فى موضوع كهذا .. حيث الانسان معزول فى فنار وسط البحر فى جزيرة مقفرة .. وحيث الوحدة والوقت المعدود بلا حساب مثل البحر اللانهائى والسماء الجاثمة الأبدية ولا شىء آخر غير الملل والفراغ والرغبة المكبوتة والمخاوف .. ولقد ساعد وجود مدير تصوير عظيم مثل الفنان عبد العزيز فهمى.. وكاميرامان حساس مثل ممدوح هلال الذى فقدته السينما الجديدة فى مصر كواحد من أكثر خريجى معهد السينما موهبة والذى كان سيصبح واحدا من أفضل مصورينا لولا أن اختاره الموت بالضبط فى اللحظة التى بدأ فيها يعيش ! .. ساعد وجود عبد العزيز فهمى وتلميذه ممدوح هلال على تحقيق مستوى تصوير يجعل «زوجتى والكلب» واحدا من أفضل أفلامنا تصويرا .. حيث يتعامل عبد العزيز فهمى مع الطبيعة بشاعرية فائقة .. تضيف بعدا جماليا جديدا الى احساس سعيد مرزوق نفسه بالصورة وبتكوين الكادر وميزانسين الكاميرا والممثل .. ويحقق المصور والمخرج تكاملا تاما معا فى المشاهد

الداخلية أيضا .. وبالذات فى «شاريوهات» محمود مرسى وهو يدور حول نفسه معذبا فى حجرته فى الفنار.. وفى مشاهد المرح والمداعبة بينه وبين زوجته فى لحمام فى بداية الفيلم .. ومشهد الفراش الذى يضمهما معا فى أول الفيلم أيضا حيث يسود الظلام ويحول عبد العزيز فهمى بالإضاءة جسديهما الى خطوط سلويت رقيقة مليئة بالاثارة دون عرى أو ابتذال.. فتصبح لحظة الجنس صلاة مهذبة بالأجساد.. ولكن أفضل من تصوير عبد العزيز فى هذا الفيلم. شجاعته على انتاجه ومغامرته وهو الفنان الكبير الفقير مع مخرج شاب وفى موضوع صعب ونظيف وخال من المغريات التجارية .

● ولكن قدرة سعيد مرزوق على استخدام تفاصيل المكان وتفتيت اللحظة الشعورية التى تعذب محمود مرسى كان لابد أن تنفذ فى وقت ما .. ما لم يكن الموضوع نفسه غنيا بما يكفى لبناء وتطوير دراما فيلم طويل وهذا ما جعل المتفرج – حتى المثقف المستعد لتقبل تجربة جديدة – يحس فى بعض مناطق الفيلم بهبوط الايقاع الذى جعل المتفرج يفلت من المخرج ويتوه.. لأنه غرق فى التفاصيل واللحظات الشعورية المكررة والتى لم تعد تضيف جديدا .. فالازمة نفسها التى يقوم عليها الفيلم أزمة واهية بحيث لا تبرر عذاب محمود مرسى هذا كله .. فلم يكن لديه سبب للشك فى أن يخونه نور الشريف على الاطلاق سوى مجرد احساسه بأن من «حفر حفرة لأخيه وقع فيها » ! ولكن حتى هذا ليس سببا كافيا لاقامة تراجيديا يعذب الزوج نفسه فيها كل هذا العذاب .. ولقد قدم السيناريو والإخراج مشاهد رائعة للفراغ والملل والحياة اليومية الرتيبة المكررة .. واستطاع سعيد مرزوق أن يبلغ قمته كفنان فيلم فى مشاهد غذاء الرجال الأربعة وضحكهم ومرحهم الذى تم بعفوية وطبيعية شديدة.. وفى مشهد لعب الورق الذى حقق فيه نفس الصدق والحرارة .. ومشهد ركل العلبة الفارغة على الشاطئ الذى يجسده بايقاعه الرتيب احساسا قائلا بالملل والفراغ والحيرة .. وهذه المشاهد تؤكد قدرة سعيد مرزوق الفائقة فى التنفيذ وتحقيق الايقاع وخلق «الجو» الخاص .. والفيلم كله يخلق جوا جديدا تماما بالصورة والحركة معا.. ولكن شيئا من التركيز والاختصار و «الحبكة» كان ضروريا «لربط» الفيلم كله حتى لو قصرت مدته وهى مسألة ليست مخيفة الى هذا الحد ..

● ولقد كان ممكنا أن يقيم فنان الفيلم أزمة بطله على أبعاد أخرى غير مجرد البعد الجنسى.. فأربعة رجال فى فنار منعزل فى البحر لابد أن يعانوا أشياء فظيعة أخرى توحى بصراعات فكرية متعددة.. فنحن لم نر شيئا على الاطلاق لهؤلاء الرجال الأربعة وهم فى حالة عمل .. مهما قيل من أن حجم العمل فى الفنار قليل جدا .. فلقد سمعنا محمود مرسى يقول مرة أو مرتين طوال الفيلم: «تعالى نولع اللمبة».. أو «تعالى نطفى اللمبة» .. فأزمة العمل لابد أن تعكس نفسها على شخصيات كهذه لتفجر أزماتها الخاصة الأخرى.. ولكننا أحسسنا أن هؤلاء الرجال هم عمال فنار بالصدفة بحيث بدت علاقتهم بالمكان نفسه علاقة صدفة.. أو علاقة شكلية.. وبدت أزمة

الشخصيتين الرئيسيتين – محمود مرسى ونور الشريف – أزمة جنسية فقط .. فحتى عندما يتذكر مرسى زوجته فى «الفلاشات» فانه لا يتذكر الا لحظاتهما الجنسية معا .. بينما نور غارق فى أحلامه الجنسية دائما.. وعندما تجيء الفرصة ليقدم نور الشريف فى لحظة ممارسته للعادة السرية وهى لحظة جادة جدا فانه يجهض الامكانيات الفنية لهذا المشهد ويحوله الى مشهد كوميدى يسخر فيه من معاناة حقيقية وخطيرة لكثير من شبابنا فى مجتمع مغلق ومحروم .. بالاضافة الى مبالغته فى استخدام مشاهد المونتاج السريع الذى تصلُ فيه سرعة القطع الى كادر واحد أو كادرين .. وهو تكنيك شكلى لا يضيف جديد ويلخص أو يؤكد معانى مكررة ولا تحتاج الى تأكيد.. ولكن هذه العيوب الضرورية القليلة جدا بالنسبة للتجربة الأولى لمخرج جديد موهوب يقدم أسلوبا سينمائيا متقدما جدا .. وأنا واثق تماما أن سعيد مرزوق سيصبح واحدا من أهم مخرجى السينما المصرية الجديدة فى السنوات القليلة القادمة.. فقط لو وضع يده على موضوع جيد يساوى موهبته الجيدة.. ولو استطاع أن ينفذ بجلده من حصار واغراء السينما التجارية والأسماء الكبيرة التى بدأت تجرى وراءه.. بقى شيء آخر جيد فى «زوجتى والكلب» وأن لم يكن فى حاجة الى الكتابة.. فما الذى يمكن أن نضيفه الى أداء الحوت الكبير العظيم محمود مرسى الذى يبتلع كل ما حوله.. خصوصا فى فنار منعزل وسط البحر .. ؟ وإن كان نور الشريف قد استطاع أن ينجو وأن يقف بكفاءة كبيرة ويلعب أفضل أدواره حتى الآن .. نافذا ببراعة من فم الحوت ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧١/١٢/٤

عن الليل .. والثرثرة «وأبى فوق العوامة»!

فى الفن ليست هناك نوايا طيبة.. وفى السينما بالذات لا تستطيع أن تقول انك كنت تنوى أن تقدم فيلما جيدا .. أو أنك كنت تقصد أن تقول أشياء عظيمة.. فالمهم هو ما قدمته بالفعل وما قلته فى فيلمك وما فهمه الناس وخرجوا مشحونين به .. ولأن السينما لغة فنية راقية لها مفرداتها وجمالياتها الخاصة .. فالمهم أيضا هو ليس فقط ماذا قلت .. وانما كيف قلته ؟

ولا يستطيع أحد أن يشك لحظة فى أن روايات نجيب محفوظ تقول أشياء عظيمة.. وكان المفروض وهى أكثر أعمالنا الأدبية تحويلا للشاشة.. أن تصبح دائما أفلاما عظيمة .. لأن فنان الفيلم يضع يده وهو يتعامل مع نجيب محفوظ على منجم من المادة الفنية شديدة العمق والخصوبة .. فلا أحد من كتابنا فهم مصر وعبر عنها فنيا أفضل مما فعل نجيب محفوظ .. ولا أحد – ممن استطاعوا الاستمرار فى الكتابة على الأقل حتى الآن – يملك رؤية أكثر نفاذا وأصالة وقدرة على التجدد .. وأكثر شجاعة أيضا !

وبالذات .. فوق النيل

وليس صحيحا أن بعض أعمال نجيب محفوظ وبالذات «**ثرثرة فوق النيل**» لا تصلح للسينما.. فكل الأعمال الروائية فى العالم تصلح للسينما لو وجدت فنان الفيلم الذى يحقق لها معادلها السينمائى.. ولقد تقدمت السينما كأداة تعبيرية وجمالية تملك قدرات غير محدودة بحيث أصبحت قادرة على التعامل مع كل الموضوعات الإنسانية وبكل الأساليب الفنية الممكنة .. بل أن السينما الجديدة فى العالم تقوم الآن على كسر منطق الرواية و «الحدوتة» التقليدية .. بل وعلى كسر حتى منطق الدراما الارسطية نفسها.. على اعتبار أن السينما قادرة على التعبير بلغتها الخاصة بحيث تخلق الدراما السينمائية المتميزة تماما عن دراما المسرح والرواية ..

ومن هنا تسقط حجة أن «ثرثرة فوق النيل» يصعب تحويلها للسينما لأنها قائمة فى غالبها على العالم الداخلى لشخصياتها الغائبة عن الوعى.. بل أن هذا «العيب» نفسه يصبح ميزة خصبة فى يد سينمائى جيد لخلق عالم فانتازى رائع. والعالم الداخلى لشخصيات «الثرثرة» يصلح مادة رائعة لتحويل لحظات الهروب والسياحة التاريخية والغيبوبة الضبابية التى يلجأ اليها أبطال

الرواية كثيرا .. الى مشاهد سينمائية مائة فى المائة يمكن أن يتفوق فيها الفيلم على الرواية نفسها.. لأن المخرج الذكي يملك ما لا يملكه نجيب محفوظ.. وهو القدرة على تجسيد الوهم والعالم الداخلى بالصورة والصوت والحركة الحية.. وليس بالكلمات فقط التى استطاع نجيب محفوظ العظيم أن يرسم بها عالم أبطاله جيدا ..

فما الذى فعله حسين كمال فنان الفيلم عندما حول «الثرثرة» الى فيلم ؟

لقد تجاهل السينما تماما كأداة لاعادة الخلق .. ولجأ الى أسلوب السرد الروائى العادى.. فهو يحكى لنا الرواية مشهدا مشهدا ومن خلال شخصية بعد شخصية .. مع حشد هذه الشخصيات معا فى المشاهد الجماعية عندما يريد المخرج أن ينصب «قعدة» الحشيش والجنس ليملأ المشهد بأكبر قدر من الزحام والضجة والاثارة ..

بل أن المخرج حتى وهو يقدم تناوله الروائى التقليدى هذا .. لا يحاول مرة واحدة أن يتذكر السينما .. فهو يقدم هذه الثرثرة كلها فى اطار مسرحى بحت .. ليس فقط لأنه يسجن الكاميرا فى مكان محدود وهو العوامة ، فقد يكون هذا منطقيا حيث أن الشخصيات نفسها مسجونة فى العوامة بعد أن عزلت نفسها عن الواقع الخارجي كله .. ولكن لأن تقديم حسين كمال لهذه المشاهد المغلقة تقديم مسرحى .. بمعنى أن حركة الكاميرا وميزانسين الممثل داخل الكادر وعنصر التشكيل والتكوين وتدفق الحركة وتتابعها داخل اللقطة ثم داخل المشهد .. كلها عناصر مسرحية تماما.. وليس المكان المحدود هو المسئول لأنه يمكن التعبير عن مكان محدود ومغلق تعبيرا سينمائيا.. وسيدنى لوميت فى فيلم «١٢ رجلا غاضبا» استطاع أن يضع أبطاله كلهم - ١٢ شخصية - فى حجرة واحدة وأن يعبر عنهم رغم ذلك تعبيرا سينمائيا خالصا.. والأمثلة كثيرة فى السينما العالمية.. ولن أحاول أن أقول ما الذى أقصده هنا «بالتعبير السينمائى» و «اللغة السينمائية» لأن حسين كمال يعرفها قطعا أفضل منى لأن المفروض أنه تعلمها فى باريس!

ولكنى لكى أوضح الأمر أكثر أطرح سؤالا واحدا هو : باستثناء المشاهد القليلة جدا لعماد حمدى وهو يسير فى الشوارع ومشهد زيارة تمثال رمسيس .. فما الذى فى فيلم «ثرثرة فوق النيل» لا يمكن تقديمه على المسرح وبنفس ميزانسين حسين كمال فى الفيلم ؟

بل أن الكارثة هى أن مشهدا عظيما مثل زيارة تمثال رمسيس وموت الفلاحة .. وهو خارجى تتحرر فيه الكاميرا من سجن العوامة وتسقط حجة المكان المغلق .. يتم تنفيذه سينمائيا بشكل ردئ جدا يقتل امكانيات المشهد كله سينمائيا وموضوعيا.. وموت الفلاحة موت ركيك وهزيل ولا يصلح لبناء أى تحول فى الشخصيات ولا فى مسار الفيلم.. والفلاحة نفسها فلاحة تليفزيون حلوة جدا ونظيفة ومزوقة ولا تقنع أحدا بالتعاطف معها ولا يمكن أن تمثل شيئا أو ترمز لشىء .. لماذا؟ لأن مخرجينا كلهم مصممون وإلى الأبد على التعامل مع فلاحة مصرية وهمية وغير موجودة الا فى أذهانهم .. وانى لأسأل حسين كمال هنا وبمنتهى الغيظ والحيرة: ما هى المغامرة المخيفة التى

منعتك من أن تقدم فى هذا المشهد فلاحة حقيقية غلبانة بالفعل .. يمكن أن تكون حلوة أيضا .. ولكنها يمكن أن تكون حقيقية أولا ومقنعة بحيث تصلح رمزا يكسب تعاطفنا ؟ ولماذا نفذت هذا المشهد الهام جدا هذا التنفيذ الردئ وأنت مخرج كبير جدا ومنتشر ؟

والسبب أن قدرات حسين كمال كمخرج تتضح فى هذا الفيلم على حقيقتها .. فهى قدرات محدودة ومتواضعة ويبدو أنها انتهت تماما أو «خلصت» فى «المستحيل» و «البوسطجى».. وبقى الآن حسين كمال الحقيقى فى «أبى فوق الشجرة» و «نحن لا نزرع الشوك» و«الثرثرة»..

أن أحدا لا يمكن أن يخدعه النجاح التجارى «لثرثرة فوق النيل» لأن أسبابه معروفة.. فهو يشبع رغبات دفينة عند الناس فى أن تسمع كلمة نقد أو ثرثرة يومية عن أزمة المواصلات والكبريت وحفر الشوارع وبضائع شارع الشواربى.. وهى ثرثرة لا يقولها أحد ولكن يتمنى الجميع أن يسمعوها .. ويقولها الفيلم بدلا منهم !

ولكن هذه الثرثرة كلها تبدو جوفاء دون ربطها بأسبابها الحقيقية .. ومن السهل جدا أن نصنع فيلما مليئا بالانتقادات والنكت.. ولكن يفقد هذا الفيلم قيمته أن لم يصدر من فنان يملك رؤية موضوعية ناضجة للمجتمع ككل .. ويحمل موقفا ووجهة نظر واعية ومتقدمة.. والا تحولت القضية الاجتماعية والسياسية الهامة الى مجرد غرزة حشيش تثير الغرائز السوقية.. ويتصاعد فيها دخان الحشيش مع النكت مع اللحم النسائى الأبيض «الالمانية» .. ولن يكفى ألف مشهد عن الجبهة والمدن المهدمة وخطبة ماجدة الخطيب العصماء لتحويل الغرزة الى مكان صالح لمناقشة قضايانا الجادة .. ففى السينما كما قلت لا تكفى النوايا الطيبة ..

خصوصا اذا لم تكن طيبة تماما !

واذا كان حسين كمال فى «ثرثرة فوق النيل» يقدم مشهدا يحاول أن يسخر فيه من السينما المصرية من خلال مخرج كاريكاتيرى يصور أغنية «الطشت قاللى» ويصنع فيلما مليئا بالرقص والغناء والألوان الزاعقة.. فان هذا المخرج هو حسين كمال نفسه الذى صنع «أبى فوق الشجرة» وعاد ليصنع استمرارا له فى «ثرثرة فوق النيل» أو «أبى فوق النيل»!

● مجلة « الاذاعة » ١٨/١٢/١٩٧١

مقالات عام : ١٩٧٢

تحت الأضواء المظلمة !

هناك أشياء كثيرة فى فيلم حسين حلمى المهندس «**الأضواء**» لم أستطع أن أفهمها بسهولة.. كنت مضطرا طول عرض «الأضواء» لأن أميل على جارى - هو ناقد سينمائى - لأسأله بين وقت وآخر: ايه ده ؟ مين ده؟ إيه اللى بيحصل؟ .. وكان زميلى يتعذب فى مقعده هو الآخر دون أن يفهم شيئا.. ثم اكتشفنا أن المخرج - هو نفسه مؤلف القصة والسيناريو والحوار على طريقة شابلن وبرجمان وليلوش - يدرك تماما مسألة جهلنا هذه.. فقد بدأ يسخر فى الفيلم من النقاد والاتجاهات الجديدة فى الفن وادعياء التقعر والتفلسف .. بل أراد أن يكون طموحا جدا «وهادفا!» فسخر من الفن الرخيص والهلس والقيم الزائفة التى تسود الوسط الفنى.. وهذا عظيم جدا ورائع.. ولكن ما الذى قدمه المخرج الثورى فى فيلمه شخصيا ؟ قدم مجموعة من المواعظ والخطب العصماء والتشنجات لناس تسكر وتصرخ وتبكى وتتعذب طول الوقت لأسباب غير مفهومة .. قدم قصة ميلودرامية رديئة ومستهلكة عن البنت التى تحلم بالأضواء فتفترسها الذئاب.. قدم نفس الفلاحة المزوقة الخرافية التى تقدمها السينما المصرية طول عمرها .. والريف المصرى النظيف الذى يبدو شديد البلاهة والفرا غ.. قدم شخصيات غير معقولة ولا منطقية كالكاتب الشريف الملتزم الذى دفن زوجته فدفن معها مبادئه بالمرة .. وشقيقه الصغير الفنان الجاد جدا الذى يخطب طول الوقت واعظا أخاه الأكبر «البايظ» الذى تحول الى وحش .. قدم كونشرتو البيانو لبيتهوفن على مشهد من أشد المشاهد المأساوية ابتذالا بحيث تحول الى مشهد كوميدى ضجت له الصالة بالضحك.. هاجم السينما المصرية الرخيصة واستعان رغم ذلك بكل مغرياتها لينجح تجاريا .. أعاد اكتشاف راقصة من القرن الماضى توقفت السينما المصرية «التى يهاجمها» عن استخدامها .. وجعل بطلة فيلمه تقرر أن ترقص فى فيلمها القادم .. ثم جعلها ترقص فى فيلمه الحالى هو شخصيا.. ولم تخرج الكاميرا أبدا من الكباريه أو قعدات الانس والديكورات الخرافية .. سخر من حفلات العرض الأول للأفلام التى يشترى فيها المنتج الهتيفة .. وكانت حفلة افتتاح فيلمه هو نفسه مليئة بالهتيفة المأجورين الذين بح صوتهم من الهتاف حتى رأوا أنفسهم فى الفيلم فضحكوا محرجين.. ثم انقلبوا يهتفون ضد الفيلم الذى لم يستطع شراء

سكوت حتى هؤلاء إلى النهاية .. !

وطبيعى ألا أتحدث عن المستوى الفنى للفيلم .. الكاميرا المحمومة التى لا تكف عن الحركة طول الوقت بلا سبب .. واستخدام «الزوم» الطائشة .. والهذيان الكثير الذى يدور على ألسنة الجميع ومحاولة تقليد كل الاتجاهات السينمائية الجديدة التى بدأ يهاجمها من أول لحظة.. ومن الظلم أن تحكم على ناهد يسرى فى فيلم كهذا .. إلا أنها تكشف عن امكانيات ممثلة جيدة يمكن أن تكون أفضل فى فيلم أفضل .. ومسكين أحمد مرعى.. فهو ممثل موهوب مكتوب عليه أن تظل أفضل أفلامه مثلجة فى العلب وأن يتجاهله المخرجون لأنه لا يعرف طريق الدهاليز الخلفية .. وان يضطر لأن يلعب هذه الأدوار لكى يضع نفسه تحت الضواء .. حتى الأضواء السوداء !!

• مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/١/٢٢

حسن يوسف .. مخرجاً

فى السينما مثل المسرح .. يخطر للممثل أحيانا أن يصبح مخرجا .. كما يخطر للمخرج ولو مرة واحدة أن يمثل .. ويتصور الاثنان أن لديهما فهما خاصا للعمل الفنى لا يستطيع غيرهما أن يحققه .. والفنان مغامر بطبعه.. يقوده قلقه المقدس وطموحه الى التجربة دائما. فسر تقدم الفنان وتوهجه الدائم هو هذه الجرأة على التجربة والاقتحام .. وفى السينما العالمية نماذج عديدة لممثلين خاضوا تجربة الإخراج.. أحيانا كانوا يضيفون جديدا لأفلامهم .. وكثيرا ما كانوا يحولون العمل الى مجرد «برواز» يتألق فيه النجم المخرج شخصيا .. وفى السينما المصرية نفسها كثيرا ما نسمع أن الممثل فلان ينوى أن يخرج بنفسه فيلمه القادم . ولا تثير دهشتنا هذه المحاولات عادة .. ولكنى دهشت عندما رأيت أن حسن يوسف أخرج فيلم «**ولد وبنت والشيطان**» .. واعترف بأنى ذهبت لمشاهدة الفيلم وأنا أتوقع مهزلة أخرى من مهازل أفلامنا.. كان رأيى دائما أن حسن يوسف يمكن أن يكون ممثلا جيدا ولكنه حبس نفسه فى نفس الدور وفى نفس الأفلام السطحية التى لا يلتفت اليها أحد .. والتى لا تحمل أى قيمة فنية والتى يكون حسن يوسف فى أى فيلم منها هو حسن يوسف فى أى فيلم آخر .. ولكنى فوجئت فى «ولد وبنت والشيطان» – وهو اسم سخيف جدا – بأشياء كثيرة جيدة.. فالموضوع الذى يعالجه الفنان المكافح كاتب القصة محمد سالم موضوع جيد ومصرى وواقعى وجرئ تماما .. ومحمد سالم نفسه قصة كفاح وصبر واصرار بطولية.. وهو رمز لجيلنا كله من الشبان الذين بدءوا من القاع – وربما من تحت القاع ! – والذين حملوا موهبتهم طوال سنوات العذاب المريرة كما يحملون صلبانهم .. حتى فرضوا أنفسهم على واقع فنى ملئ بالقيم الزائفة والمنحرفة دون أن يسلموا أو ينهزموا أو يبيعوا كرامتهم ثمنا لخبزهم اليومى.. وطبيعى أن يكون أفضل جزء فى سيناريو محمد سالم هو الجزء الأول الذى يلمس فيه كثيرا من واقع الحياة المصرية .. البيت الفقير الذى يربى أولاده بالعافية .. الحياة الراكدة بلا أمل فى المكاتب .. زحام الاوتوبيسات الرهيب .. كثير من أخلاقياتنا العامة وحرمان شبابنا .. كل هذه ضغوط تدفع شبابنا الى التفكير فى الهجرة كحل لازماتهم.. وهنا يحكم السيناريو على مغامرة الهجرة بالفشل من خلال نموذج خاطىء لا يمثل تجربة حقيقية لكفاح

شبابنا فى الخارج.. فمسألة الشاب المصرى الذى يقع على امرأة أوربية غنية يستغل نقودها وتستغل هى فحولته الجنسية.. هذه الأسطورة غير حقيقية ولا تحدث لواحد فى المليون.. وهناك قصص عمل وكفاح حقيقى لشبابنا فى أوربا .. والفيلم نفسه قدم صلاح قابيل كنموذج لها .. ومغامرة حسن يوسف فى أوربا فشلت لا لأن التجربة نفسها خاطئة.. بل لأنه اختار هناك الحل الخاطئ، وكان عاملا كسولا فى بلاد تقدس العمل.. فهى نزوة فردية اذن وليسن حكما عاما.. ولكن حسن يوسف كمخرج نجح تماما فى تقديم فيلم جيد وخال من كل عيوب الفيلم المصرى التقليدية.. وهو حتى فى مستواه التكنيكى لا يقل عن مخرجينا الأساتذة بل يفوقهم فى اختياره لموضوع جيد وواقعى ومصرى تماما.. ويفوقهم فى جرأته أيضا التى جعلته يختار لفيلمه الأول موضوعا صعبا وينفذه فى الخارج .. وهناك بعض العيوب طبعا ولكن تغفرها له شجاعته ومستواه المعقول كمخرج ربما استطاع أن يحقق فنا لم يحققه «الاسطوات» والجهابذة !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/١/٢٩

«الخــــوف» .. لماذا ؟!

قبل أن يبدأ فيلم «**الخوف**» تحتل الشاشة لوحة كبيرة تحمل عبارة لمحمد حسنين هيكل تقول إن المبالغة فى تقدير قوة العدو تؤدى الى العجز عن مواجهته.. ويبدأ الفيلم ثم ينتهى دون أن نفهم لماذا استخدم المخرج سعيد مرزوق والمنتج رمسيس نجيب هذه العبارة .. لم تكن هناك علاقة واضحة بينها وبين كل ما قدمه الفيلم من أحداث وأقوال وألوان .. بل لا يبدو هناك شىء واضح أصلا فى الفيلم كله .. فهناك خلط شديد وتخبط مربك و «هيصة» من الأفكار والرموز والايحاءات المشوشة .. لقد كانت مشكلة سعيد مرزوق فى فيلمه الأول «زوجتى والكلب» ان الناس قالوا أن لغتك السينمائية جيدة ولكن ما الذى تقوله بهذه اللغة ؟ إن مشكلة الزوج الذى يغار على زوجته الشابة البعيدة عنه لا علاقة لها بمشاكل مصر الحقيقية.. وفى فيلمه الثانى حاول سعيد مرزوق أن يقترب من أحوال مصر الحقيقية ليثبت أنه يستطيع أن يوظف مسألة لغته السينمائية الجيدة هذه فى قضية أكبر .. بل أنه اقتحم أخطر قضايانا بعد نكسة يونيو.. ولكن هل يكفى أن تختار بطلة فيلمك فتاة مهاجرة من السويس لكى يصبح فيلمك عن النكسة؟ . ما هى القضية بالضبط فى فيلم «الخوف»؟ القضية ببساطة أن شاباتعرف على فتاة لم يجدا مكانا يمارسان فيه الحب.. وعندما حاولا ممارسة هذا الحب فى عمارة لم يتم بناؤها بعد.. أصبحت مشكلتهما أن يهربا من حارس العمارة.. هذه هى المشكلة الجنسية وببساطة، وكل التفاصيل والتفريعات الأخرى مجرد ثرثرة مفتعلة ومقحمة على الفكرة الأصلية .. ومن هنا فان اسم الفيلم الاصلى «مكان للحب» كان أفضل وأنسب للدلالة على محتواه كله .. وأن يقابل الفتاة «بالصدفة» مهاجرة من السويس فهذا لا يعنى أن الفيلم عن السويس فعلا أو عن النكسة بل صحيح أننا رأيناها تتذكر باستمرار أشباح المأساة والحرائق وأهلها الذين ماتوا تحت الانقاض.. ولكن ما الذى ينقص الفيلم لو أننا حذفنا هذه الذكريات كلها ؟ وبمعنى آخر ما الذى عكسته هذه المسألة على تلك البنت ؟ لا شىء.. فهى اندفعت فى علاقتها مع الشاب القاهرى حتى لحظة الجنس نفسها التى لم يوقفها الا رفضها الذهاب معه الى البنسيون أولا .. ثم ظهور حارس العمارة ثانيا .. ويبدو أن تفسير سعيد مرزوق للحياة نفسها تفسير جنسى.. فالجنس هو التسلط الرئيسى على شخصيات فيلميه.. ولكن كانت

الازمة الجنسية تبدو مفتعلة فى «الخوف».. لأن الفتاة كانت تستطيع الذهاب مع الشاب الى البنسيون ببساطة .. بل أنها أبدت استعدادها لذلك فى احدى اللحظات.. فماذا لو أنها ذهبت بالفعل ؟ لم تكن تصبح هناك ضرورة لهذا الفيلم بالطبع.. وماذا لو انهما مارسا الجنس فى العمارة نفسها قبل مجىء الحارس ؟ بل ما هو مبرر الخوف من الحارس أصلا .. ؟ وما هو مبرر دخول العمارة أصلا ؟ ولماذا أصبح الحارس رمزا للخوف وهو مجرد خفير صعيدى يؤدى واجبه وكان ممكنا شرح المسألة له ببساطة ثم تركا العمارة .. وكيف أصبح الحارس معادلا للعدو الاسرائيلى بحيث لابد من ضربه أو قتله ؟ بل كيف أصبح الشاب القاهرى رمزا للظاهرة التى لا تحس بآلام السويس وهو مصور صحفى يؤدى واجبه بدليل أنه من السويس نفسها وصورها ؟ .. المسألة اذن ليست أن نجعل بطلتنا من السويس بالصدفة.. بل أن نفهم ماذا نريد أن نقول عن السويس ،.. وان نحدد الأمور ونفهمها جيدا .. وأن نبحث عن أسلوبنا الخاص فلا ننقل بالحرف الواحد مشهدا من هنا ومشهدا من هناك .. أما أن نجيد ما يسمى باللغة السينمائية فان هذا لم يعد يكفى.. لأن قيمة أى لغة فى العالم هى فيما تحمله.. هذه اللغة أولا .. والكلمات الفصيحة لا تكفى وحدها .. !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٢/١٩

« أغنية على الممر »

وسط موجة من أفلام العصابات وملوك الشر وقصص كفاح الراقصات والغانيات.. تبرق فى الظلام بادرة أمل.. ولا تبدو المسألة مثيرة للتشاؤم تماما ولا داعية لليأس.. ما دام هناك عدد قليل جدا من الشبان يحاولون صنع سينما مصرية مختلفة.. ورغم كل الصعوبات التى يتحركون من خلالها.. ورغم كل المحاولات لشل حركتهم هذه قبل أن تبدأ ، لكى تبقى أفلامنا حكرا على بطولات امتثال وبنت بديعة التاريخية.. ولا يصعد الى السطح من موضوعات الفيلم المصرى هذا النوع الجديد من الموضوعات الذى يحاول أن يقدمه فيلم مثل «أغنية على الممر» الذى يعرض هذا الاسبوع عرضه الجماهيرى الأول بعد أن عرضه نادى السينما هذا الاسبوع كنوع من التقدير الخاص لهذا الفيلم. ويكفى أن النادى أجل عرض فيلم «اللمسة» لبرجمان من أجل عرض فيلم مصرى لمخرج شاب يعمل لأول مرة .. بل أن الفيلم كله هو نتاج جهود مجموعة من السينمائيين الشبان يعملون لأول مرة.. فقد ظلت «جماعة السينما الجديدة» تتحدث طويلا عن تصوراتها لسينما مصرية تعبر عن مصر الحقيقية وعن آمال شعبها وطموح شبابها الذى هو أنبل ما فيها.. ولكن جماعة السينما الجديدة ظلت تحتمل الكثير وهى لا تملك أكثر من مجرد الحديث والحلم.. وكان لابد أن تصوغ حلمها هذا فى واقع .. وحلم السينمائى وواقعه أيضا هو فيلمه .. وكل موجات السينما الجديدة فى العالم صنعها الشبان بنقودهم القليلة جدا .. ووسط حصار التجار والمرتزقة وأسطوات السوق والشباك الذين يملكون كل الفرص.. واستطاعت الجماعة أخيرا أن تصل الى حل لانتاج أفلامها بأن مدت يدها للمؤسسة .. وتنازل كل الشبان عن أجورهم.. ولعب محمود مرسى ومحمود يس وأحمد مرعى وصلاح قابيل وصلاح السعدنى أفضل أدوارهم بلا مقابل تقريبا .. لأنهم أحسوا أنهم ينقلون للشاشة لحظة صدق حارة عبر بها على سالم فى مسرحيته عن لحظة بطولة نبيلة عاشها خمسة عساكر مصريين شبان فقدوا حياتهم دفاعا عن قطعة أرض من مصر، حيث يصبح حبهم لها موتا صامتا عظيما هو أروع ما فينا كلنا.. واستطاع على عبد الخالق المخرج الشاب الذى يخرج فيلما طويلا لأول مرة أن يصنع من هذا الحلم البطولى بمصر فيلما يحقق فكرة السينما الجديدة ونضج المستوى الفنى معا .. فيلم يمثل

تحولا حقيقيا فى مسار حركة السينما المصرية بالفعل.. ويستطيع السينمائيون الشبان أن يقولوا لأول مرة : هذه هى أفلامنا.. وهذا هو الميلاد الحقيقى لسينما مصر الحقيقية.. التى استطاعت أن تحققها بصمت وتواضع ورغم كل المعوقات جهود عدد من الشبان :

مصطفى محرم ورفعت راغب وأحمد متولى ومحمد راضى وعبد الرحمن الأبنودى وحسن نشأت .. وكل الذين عملوا دون أن ينتظروا شيئا .. لأنهم أرادوا أن يعطوا أكثر من أن يأخذوا.. ولكنهم رغم ذلك سيأخذون أكثر .. فهل هناك ما هو أروع من حب الناس واحترامهم لك .. ؟ ! ..

• مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٢/٢٦

هل هناك فائدة ؟!

هناك حملة الآن من كل نقاد السينما .. وحتى كل الكتاب من غير نقاد السينما على حسن الامام بمناسبة الفيلمين المعروضين له فى وقت واحد وفى دارى عرض بينهما خطوات .. ولكنى بعد ان كتبت مرارا عن حسن الامام اعترف بعجزى عن كتابة شىء جديد لا عن «**امتثال**» و «**بنت بديعة**» ولا عن العبقرى حسن الامام.. وعندما أقول العبقرى فاننى لا أسخر منه وانما اعترف بعبقريته بالفعل.. فهل كان يستمر هذا الرجل.. يقدم نفس النوع من الأفلام كل هذه السنوات ورغم كل ما يتعرض له من هجوم ورغم كل ظروف البلد التى تتعارض مع هذا النوع من الأفلام.. فلابد أن يكون عبقريا بالفعل.. وهو فى الفيلمين الأخيرين المعروضين معا لا يقدم جديدا بالنسبة لأسلوبه ولا بالنسبة لماضيه.. وهو بالتالى لا يدهشنا ولا يصدمنا بل أن الذى يدهشنا هو هذا الانزعاج الغريب الذى تثيره أفلامه .. أن ميزة حسن الامام الرائعة أنه رجل صادق جدا مع نفسه وهو لم يزعم أبدا أنه فيلليني ولا انطونيونى ولا حتى حسن الصيفى.. بل أنه بالتحديد حسن الامام.. وهو لم يقل أبدا أنه مصلح اجتماعى بل لا ينكر حتى أنه «مفسد» اجتماعى لأن هذه المسألة لا تعنيه ولا تزعجه كثيرا.. فهو ملك الشباك ومخرج الروائع والرجل الذى يفاخر دائما بأنه يفهم الجماهير تماما وأنه يصنع لها الأفلام التى تقبل عليها.. ومن هنا فاننى احترمه أكثر من بعض المخرجين الجدد الذين يزعمون أنهم يصنعون سينما جيدة بينما هم يصنعون ما هو أسوأ من سينما حسن الامام.. ومسألة طبيعية جدا أن يخرج الامام فيلمين فى وقت واحد عن بطولة الراقصات وبنات الليل فهو يؤمن طول عمره بنظرية «المومس الفاضلة» فى الفن وفى الحياة.. وهو يرى العالم كله هذه الرؤية المحدودة : وهى أن المومس محركة التاريخ.. وقائدة النضال ضد الاستعمار العالمى والامبريالية الجديدة أيضا.. وأنها أشرف النساء والنموذج الأمثل بالنسبة للمرأة : المعاصرة.. وهذه هى قضية حياة حسن الامام كلها التى نذر لها أفلامه كلها.. واذا كان الشاب الساذج على عبد الخالق قد اختار أبطال فيلمه الأول «أغنية على الممر» من جنودنا الذين قاتلوا فى سيناء.. فان حسن الامام يرى أن هذه مسألة مضحكة جدا.. لأنه يفضل أن يقدم فى نفس الوقت بطولات بديعة وامتثال وعزيزة الحلوة وعشرات غيرهن من الراقصات

والغانيات اللاتى سيقدمن قطعا سجلا حافلا لتاريخهن المجيد فى سلسلة أفلام عظيمة تحولها بعون الله مؤسسة السينما .. وهذه مسألة طبيعية جدا بالنسبة لمخرج هذا هو عالمه الخاص.. وهذه هى فلسفته وهو يرى أن العالم كله كباريه أو ماخور وأن النشاط الوحيد للإنسان هو الجنس والرقص والدعارة الحقيرة.. وأن نتحدث بعد ذلك عن المستوى الفنى الركيك لأفلام حسن الامام ورداءتها سينمائيا وابتذالها وقبحها واستفزازها لاحساس أى آدمى يملك فى عروقه نقطة دم .. فهذه مسألة مضحكة.. لأن السؤال الحقيقى هو : هل هناك فائدة من الهجوم على أفلام حسن الامام بعد اخراجها بالفعل ونزولها للناس..؟ وبعد أن يجد حسن الامام فرصا دائمة لتمويل أفلام المخدرات والدعارة والقوادة هذه بحيث يعرض له فيلمان فى وقت واحد.. وفيلم تليفزيونى ثالث اسمه «الكلاب الضالة».. ورغم كل «نباح» الهجوم عليه ؟

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٣/٢٥

معركة على الممر

هناك ظاهرة سينمائية هامة تحدث الآن وتدعو للفرح الحقيقى وسط كل التشاؤم الذى تثيره أوضاع السينما المصرية الحالية.. فغدا ينتهى الاسبوع السادس لعرض فيلم «**أغنية على الممر**».. وهى مسألة لم يكن يتوقعها أحد ولا أشد المتحمسين لهذا الفيلم الغريب الذى أثار ضجة كبيرة سواء معه أو ضده كما لم يحدث لأى فيلم آخر.. ولكن الذين كانوا معه والذين كانوا ضده احترموه جميعا بحيث لم يستطع أشد الاتجاهات خبثا أن يكشف عن وجهه بصراحة ويهاجم فيلما يقدم نموذجا للسينما النظيفة التى يحتاجها شعبنا الآن ونحن نعده للمعركة .. ولقد كان هذا هو السبب الأول فى أن كل الأقلام والاتجاهات الشريفة وقفت الى جانب هذا الفيلم وكتبت عنه بكثير من الحب والحماس والتدفق .. لأنهم وجدوا أنفسهم أمام مجموعة شابة جريئة تحاول بما فى أيديها من امكانيات قليلة أن تصنع فيلما مختلفا عن تيار السينما التجارية الرديئة والسهلة والمربحة ماديا رغم أنها تسمم أفكار شعبنا وتبتذل ذوقه وقيمه واحساسه الإنسانى ..

وسواء امتد عرض فيلم «أغنية على الممر» بعد الاسبوع السادس أو تم رفعه من دار السينما فانه يكون قد انتصر انتصارا حاسما بمجرد صموده فى السينما ستة أسابيع.. بينما لم يبق «بنت بديعة» أكثر من أربعة أسابيع.. رغم كل المغريات التى يقدمها للمتفرج من رقص وألوان وجنس وابتذال وميلودراما ودموع ومستوى سينمائى بشع فنيا.. ورغم أنه لا مجال للمقارنة لا فنيا ولا موضوعيا بين نوعين ومدرستين مختلفتين تماما من السينما المصرية.. إلا أن الذى يفرض هذه المقارنة رغم كل شىء هو أن ظروفا قدرية غريبة شاءت أن يعرض «أغنية على الممر» فى الوقت الذى وصلت فيه سينما القطاع العام والخاص الى المستوى الذى يكفى للحكم عليه أن نشاهد «بنت بديعة» و«امتثال» اللذين يجمعان بين أسلوب العمل والتفكير فى القطاعين معا – وخلال عام ٧٢ وبعد خمس سنوات من يونيو ٦٧ – من خلال سينما حسن الامام !

ورغم الحصار الرهيب الذى فرضه هذان الفيلمان على «أغنية على الممر» فلم تكن الايرادات متفاوتة بينهما كثيرا .. بل أنه سجل فى بعض الأيام ايرادات أكبر .. وكانت هذه مسألة مدهشة بقدر ما هى مفزعة للخبراء من علماء السينما التقليدية.. لأنها كشفت لهم عن حقيقة مفاجئة: إن

الجمهور نفسه أصبح يرفض سينما بديعة وامتثال.. أو على الأقل لا يقبلها بنفس الاندفاع والانقياد السابق .. وان الناس تغيرت .. وأصبحت تعيد التفكير فى أشياء كثيرة.. ولم يعد ممكنا خداعها بسهولة.. ولكن هذا لا يعنى أن هذه الجماهير تهافتت على مشاهدة «أغنية على الممر» وتزاحمت أمامه فى الطوابير.. من الشجاعة أن نعترف بأن هذا لم يحدث.. وأن الفيلم لم يحقق الايرادات المطلوبة بالمنطق التجارى.. ولكن هذه أيضا مسألة لم تدهشنا لأننا كنا نتوقعها.. وكنا نعرف تماما أن هذا الفيلم يمثل نوعا من الصدمة للجمهور العادى الذى تعود أن يرى فى سينما ديانا نوعا خاصا من الأفلام المريحة.. ولكن هذا الفيلم يهزه بعنف ويرهقه ويثقله بالشجن ويحرك مواجعه .. وهو فيلم هادئ جدا وعاقل يحاول أن يصل الى وجدان الناس بالعقل وباثارة تفكيرهم وأنبل ما فيهم وليس عن طريق تهييجهم واستثارة غرائزهم.. ولم يكن أحد يتوقع أبدا أن يظل الجمهور حبيس تقاليد ومثيرات السينما المصرية طوال ٤٥ سنة ثم يجئ فيلم واحد ليغير المقاييس ويقلب الأمور .. أن فيلما واحدا لا يكفى ولا عشرة أفلام ولا حتى مائة فيلم .. ولكن كان مهما فقط أن تبدأ المغامرة.. أى أن يحاول أحد أن ينتج سينما مصرية مختلفة دون أو يرعبه الشباك والايرادات.. وهذا ما حاولت أن تصنعه جماعة السينما الجديدة.. واذا كانت الخطوة الأولى قد بدأت فالمهم أن تستمر .. ومن أجل هذا التفت كل العناصر الشريفة حول الفيلم وأقامت له الأقلام أكبر حملة دعاية مجانية أقيمت لفيلم مصرى.. بل لقد تغيرت فكرتى شخصيا عن مديرى مؤسسة السينما من خلال رجلين شريفين من كبار موظفى المؤسسة وقفا وراء هذا الفيلم بشجاعة وقدما له كل المساعدات الممكنة وهما عبد المجيد أبو زيد ومختار العفيفى مدير التوزيع الداخلى.. وهذا فى ذاته يؤكد أن هناك عناصر نظيفة وواعية فى المؤسسة يمكن أن تصنع الكثير لو وجدت حولها مناخا صحيا عاما.. وقد يقول البعض وكأنهم وضعوا أيديهم على سر خطير أن سبب بقاء الفيلم هذا الوقت فى السينما هو الحفلات الكاملة التى حجزتها القوات المسلحة واتحادات الطلبة ونقابات العمال .. وهذا حقيقى ولكنه كان يحدث أحيانا بدون اعداد مسبق .. وكانت الظاهرة المثيرة للدهشة وللدموع أحيانا أن تجد ٤٠ طالبا جامعيا أو حتى تلميذا فى مدرسة اعدادية قد حجزوا من تلقاء أنفسهم جزءا من المقاعد وبمبادرة جماعية منهم. ولكن حتى بالنسبة للاتصالات التى أجرتها جماعة السينما الجديدة ببعض النقابات والهيئات لحجز حفلات .. ما هو عيبها ؟ أليست حقا مشروعا للمنتج فى تسويق سلعته ؟ وكيف يلجأ حسن الامام الى جاهيره بتعليق صور ضخمة على دارى العرض للراقصات والغانيات بأسمائهم المبتذلة: عزيزة زمبلك وأرنبة صديقة الطلبة .. ثم لا يلجأ أصحاب «أغنية على الممر» للجنود والعمال والطلبة ؟ .. أليست هذه جماهيرنا الحقيقية .. وأليس المفروض أن تصل الكلمة النظيفة التى يقولها الفيلم لهذه الجماهير لكى ترى وتمول أيضا فيلما يتحدث عن معركة يونيو لأول مرة وعن أشواقنا للنصر والصمود حتى الموت ؟

ولكن هل كان ممكنا حدوث هذا الانتصار الحقيقى لأول أفلام المعركة .. بدون معركة أخرى وراء الكواليس ؟ كلا بالطبع.. لقد خاف الجميع كما قلت من مهاجمة الفيلم بصراحة.. فهل يمكن أن يتهموه مثلا بأنه فيلم نظيف وجاد .. ؟ هل يمكن أن يتهموه بأنه يخون قضايا استشهاد بديعة وامتثال ؟ .

لقد قالوا بذكاء : المعركة على عيننا ورأسنا ولكن الفيلم لا يستحق هذه الضجة.. وتحول الجميع فجأة الى نقاد سينما وبدأوا يتكلمون عن الايقاع وفقر تنفيذ المعارك.. وكان ظريفا بالطبع أن يتحدث البعض عن ديكور المغارة وعن ان ملابس الجنود كانت مكوية وبلا نقطة عرق.. وكل هذه ملاحظات مقبولة ولكن كان مقصودا بها وبذكاء شديد وباسم النقد الموضوعى تجاهل قيمة الفيلم ككل وكتجربة جديرة.. بل أن محترفى الثقافة وأخصائيى الدراما تحدثوا عن الميلودراما فى «أغنية على الممر» ولم ينزعج أحد من الميلودراما والمستوى الردئ فى ٩٠٪ من الأفلام المصرية.. وكانت هناك مغالطة جريئة تقول أن جوا من الارهاب كان مفروضا على مناقشة الفيلم فى نادى السينما.. وأنا اعترف بهذا لو كان معنى الارهاب هو وقف محاولة تشويه القضية التى يثيرها الفيلم سياسيا وانتاجيا بدعوى الكلام عن الديكور والميلودراما .. وكانت هناك مغالطة ثانية تقول أننا قدمنا الفيلم باعتباره تحفة رائعة وفتح جديد فى السينما وشىء لم يحدث من قبل .. وهذه كلها أكاذيب لم يقلها أحد فقد كان الحديث كله والحماس كله من أجل تجربة الانتاج الجديدة نفسها التى وصل اليها مجموعة من الشبان من خلال صعوبات لا حصر لها .. ومن أجل الموضوع الذى يعالجه الفيلم .. ومع ذلك فحتى بمقاييس النقد السينمائى نفسها فان الفيلم جيد فنيا بالنسبة للسينما المصرية.. وجيد جدا بالنسبة لأول فيلم لمخرج جديد.. وهو أفضل فنيا من كثير جدا من الأفلام التى تعرض يوميا لعمالقة السينما المصرية الذين يحملون أسماء كبيرة جدا وخبرات ٣٠ سنة أو أكثر .. وهم الذين أزعجهم أن ينجح «شوية عيال» فى أن ينتجوا فيلما بطريقتهم الخاصة وبفكر جديد تماما يفضح أفكارهم المهترئة والمفلسة وقدراتهم السينمائية التى توقفت عند سينما الحرب العالمية الثانية والتى قدم كمال سليم أفضل منها جميعا فى «العزيمة» سنة ٣٩ !

وقد كان طبيعيا أن يحتشد هؤلاء جميعا فى جبهة واحدة ضد «أغنية على الممر» لا باعتباره فيلما بل باعتباره اتجاها يمكن أن يستمر لو نجح فى أول محاولة.. لأنه يعنى أن التجارب المماثلة يمكن أن تنجح فتصرف الجمهور عن أفلامهم التى يدعون دائما أنها الأفلام الوحيدة التى يريدها جمهورنا المظلوم . ومن هنا فهى حملة ضارية على «جماعة السينما الجديدة» التى تحاول أن تبدأ هذه المحاولة .. وهذه الجماعة ليست عصابة كما يحاولون أن يصوروها وليست «مافيا» ولا كهنوتا مغلقا ولا شركة انتاج .. بل مجموعة قليلة جدا من شباب السينما يحاولون صنع أفلامهم عن مصر الحقيقية ولو ببلاش .. والمعركة الحقيقية المثارة الآن هى بين القديم والجديد بالفعل..

ليس بحساب العمر والسنين كما يحاول المزيفون تصويرها حين يصرخون متباكين : إن هؤلاء الاولاد الصغار ينكرون جهود أساتذتهم.. وهذه مغالطة غريبة .. فلا أحد من الشبان هاجم الأساتذة القدامى.. انما العكس هو الذى يحدث كل يوم .. وهناك «أستاذ» يبذل جهودا مستميتة فى معهد السينما مثلا حيث يدرس للهجوم على الفيلم والجماعة بدون مناسبة .. والمسألة ليست مسألة أخلاقية يشتم فيها الصغار الكبار.. أنها صراع فكرى أساسا .. سينما مصرية جيدة وشجاعة.. ضد سينما تقليدية وجبانة ولا علاقة لها بمصر.. والشبان يحاربون ضد الأوضاع التى عرقلت يوسف شاهين وجعلت توفيق صالح يخرج من مصر وحولت صلاح أبو سيف إلى «فجر الاسلام» ثم مدرسة الجنس .. وطبيعى أن تكون للسينما الرديئة صحافتها الفنية الرديئة التى عاشت دائما على المتاجرة بالفضائح والاعلانات والتى تحاول الآن فى صحوة الموت أن ترفع سيف دون كيشوت فى معركة وهمية بين الكبار فى السن والصغار فى السن .. والتى يستغلها القدامى والشباب معا مادام يضم الجميع مصلحة مشتركة هى بقاء السينما التجارية التى تبيع الأوهام والفكر المتخلف لجمهورنا .. ألا يحارب الشبان بعضهم الآن بعنف بعد ان استطاعت السينما الجديدة أن تفرض نفسها.. والا يبذل حصان طرواده الشاب جهده اليائس الأخير وفى جوفه مخرج كبير أكثر ذكاء ! ولكن ضد من .. ولحساب من ؟ ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٤/٨

« كلمة شرف »

حسام الدين مصطفى يقدم هذا الفيلم بعد شهر واحد من عرض فيلمين له فى وقت واحد «شياطين البحر» و«ملوك الشر».. وله فيلمان آخران جاهزان للعرض «الشيماء» و «الشحاذ» . كيف يجد حسام الدين مصطفى وقتا للتفكير فى هذا كله وإخراجه ؟! المهم أنه يحشد فى فيلمه **«كلمة شرف»** كل نجوم الشباك.. وكل المغريات الدرامية والميلودرامية التى يعرف تماما بخبرته القديمة أنها تشد جمهورا يحب فريد شوقى.. ويحب مغامراته.. تترك هذا الجو كله الذى أصبح عالم حسام الدين مصطفى الخاص وتحاول تقديم توليفة غريبة من المفاجآت والحكم والمواعظ والعبر التى تثير دموع الغلابة فى الصالة من هواة النكد والحزن على أنفسهم وعلى الآخرين .. فريد شوقى محام عظيم جدا وأستاذ قانون يضحى بنفسه من أجل اجهاض نيللى التى اغتصبها نور الشريف وهرب .. ويسجن فريد شوقى طبعا لكى يصرخ طول الوقت : برئ والله يا مراتى يا حبيبتى.. ومأمور السجن أحمد مظهر يتعاطف مع السجين المظلوم ويحاول معاونته فى اثبات براءته.. ولكن دليل براءته الوحيد نور الشريف يموت.. بعد ان ماتت نيللى.. ثم تموت هند رستم أيضا.. فكل الناس يموتون فى هذا الفيلم.. ومأمور السجن قديس من عالم خرافى يوافق على خروج السجين ليرى زوجته وهى تموت مقابل كلمة شرف.. ويعود السجين فى الموعد المحدد ويفى بكلمة الشرف.. ويتعانق السجين مع المأمور فى حب ملائكى وجدعنة خرافية يضج لها بالتصفيق جمهور سينما ميامى من لابسى الجلابيب والملايات اللف وبنات المدارس والاسطوات الكادحين ..

أن الفيلم يقدم جرعة زائدة جدا من كل المثل الزائفة التى يحترمونها .. ولكنه لا يقدمها لهم إلا من خلال المساجين والمظلومين والقضايا والمآسى وحوادث الموت المفاجئ والبلاء الأزرق الذى يثير دموعهم.. واعترف بأن السيناريو نجح تماما كصنعة متقنة فى هذه الحدود .. وأن الاخراج كان أفضل حرفيا من كثير غيره والمخرج حرفى فعلا وذكى .. ولكن ما الفائدة .. ؟ وما الذى نريد أن نصنعه بالناس أكثر من ذلك ؟

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٤/٢٢

« العاطفة .. والجسد »

هذا الفيلم يؤكد أيضا أنه لا فائدة فى السينما القديمة.. مهما حاول النقاد أو المسئولون محاسبتها أو الجهوم عليها فسيظل حسن رمزى يفعل ما يفعله حسن الامام وحسن الصيفى وحسن رضا وألف حسن آخر يقدمون نفس النوع من السينما .. لسبب بسيط جدا هو أن هذا هو عالمهم الخاص وفكرهم الخاص ونظرتهم للسينما.. ولا أحد يمكن أن يطالبهم بتغيير هذا كله فجأة وتقديم شيء أفضل لأنهم ببساطة لا يملكون شيئا أفضل .. فهذه المعركة خسرانة خسرانة اذن.. ماداموا يستطيعون أن يجدوا دائما وبشكل أو بآخر وسيلة لانتاج أفلامهم رغم أن المخرجين الآخرين يشكون دائما من أزمة الانتاج..

وحسن رمزى رجل من أهم رجال السينما المصرية القديمة.. سواء بنشاطه فى غرفة صناعة السينما أو بنشاطه فى الانتاج والإخراج. وأعترف أنه قدم كمنتج أفلاما جيدة مثل «المخربون» و «غروب وشروق».. وقد يكون عقلية اقتصادية جادة بالفعل فى هذه الحدود .. ولكنى لا أفهم لماذا يصر على أن يظل مخرجا أيضا ؟ .. فهو فى فيلمه السابق «ملكة الليل » قدم كارثة على المستوى الفنى.. وهو يعود فى «**العاطفة والجسد**» فيقدم كارثة أخرى بالألوان.. وتصوروا أنه ما زال يتعامل مع كاتب سيناريو اسمه نيروز عبد الملك مثلا لمجرد أن هناك علاقة «تاريخية» بينهما ! ولماذا يكتب على متفرج السينما المصرى أن يشاهد موضوعات كهذه سنة ٧٢ بعد استهلاكها طوال ٤٥ سنة فى الأفلام المصرية كلها ؟ .. من الذى تعنيه الآن مسألة البنت التى شرفها مثل عود الكبريت عندما يولع مرة واحدة «يولع على طول» بعد ذلك؟ .. نجلاء فتحى تحب محمود ياسين الذى يتركها الى لندن ليكمل دراسته .. تقوم القيامة وتغضب منه .. وهذه كارثة .. يعود أبوها من باريس ليعلن فجأة أنه خسر كل ثروته ويموت .. وهذه كارثة أخرى.. تسمع نجلاء بالصدفة أن طيارة خطيبها العائد من لندن احترقت .. وهذه كارثة ثالثة .. فتلقى بنفسها فى براثن سيدة قوادة تصدر البنات الى بيروت .. وهناك يغتصبها عمر خورشيد وهى سكرانة .. وهذه هى الكارثة رقم ٤ التى كان يمكن ألا تحدث ببساطة لو أنها رأت محمود ياسين عائدا

بالطائرة من لندن دون أن يمـوت فى نفس اللحظة التى تركب هى طائرة بيـروت.. تصـوروا الصدف !

وطبيعى أن يكون هناك مشهد الانتحار التاريخى فى الفيلم المصرى عندما تقف البنت على البحر لتلقى بنفسها فيلحقها حبيبها فى آخر لحظة.. «منى.. منى.. أحمد.. أحمد» .. وتحدث المعجزات التى لا يدرى أحد كيف يمكن توقيتها بهذا العقل الالكترونى.. ولكن هذا كله كوم ومحاولة الاثارة الجنسية الرخيصة بالسيقان والصدور والخلاعة كوم آخر .. ومسألة الأغانى أيضا والرقصات المحشورة حشرا لاثارة متفرج مسكين يسيل لعابه لرؤية اللحم الحى وهو يباع أمامه على الشاشة .. وبالألوان كمان ! ..

● مجلة « الاذاعة » ٢٩/٤/١٩٧٢

المفاجآت الكويتية !

استطاع مهرجان دمشق أن يقدم عدة اكتشافات هامة عن السينما العربية الشابة لم يكن ممكنا اكتشافها الا باجتماع هذا العدد الكبير من المخرجين والأفلام لأول مرة فى مكان واحد ..

ولقد كان الخطأ الكبير فى تصورى بالنسبة للحركات السينمائية الشابة فى الوطن العربى حتى الآن.. هو أن كل حركة منها مغلقة على نفسها ومعزولة عن باقى التيارات الجديدة التى تحاول أن تعبر عن رغبتها الملحة فى تغيير القوالب والاشكال الجامدة للسينما التقليدية .. ومن هنا تجئ القيمة الكبرى لمهرجان دمشق فى أنه عرفنا على تيارات الحركة الدائبة والنشطة لدى عدد كبير من المخرجين الشبان فى أكثر من بلد عربى.. وأنه وضع أيدينا بالفعل على أكثر من اكتشاف وأكثر من مفاجأة..

● **« بس يا بحر ! »**

ولقد كانت المفاجأة الحقيقية لمهرجان دمشق هى الفيلم الكويتى « بس يا بحر» للمخرج الشاب خالد الصديق .. لقد كان هذا الفيلم هو أفضل أفلام المهرجان بالفعل شكلا ومضمونا .. وظل موضع حديث كل النقاد والسينمائيين والجمهور العادى الذى تابع الأفلام طوال أسبوع المهرجان .. وأعترف بأننى ذهبت لرؤية الفيلم فى صالة سينما السفراء حيث تجرى مسابقة المهرجان الرئيسية كنوع من أداء الواجب، حيث أنى مطالب بمتابعة كل الأفلام بلا استثناء وأيا كان مستواها .. بل أننى تذكرت أننى دعيت لعرض خاص لهذا الفيلم منذ عدة شهور فى القاهرة حيث تمت عمليات المونتاج والمكساج النهائية.. وأن شيئا على الاطلاق لم يشجعنى على رؤيته يومها باعتباره مجرد نزوة سينمائية لمخرج كويتى يملك ثمن تحويل طموحه الشخصى إلى فيلم .. وحتى بعد النصف ساعة الأول من عرض الفيلم فى دمشق لم يكن هناك شىء يمكن أن يجذبك الى متابعة الفيلم فقد كان مجرد عرض لحياة صيادى اللؤلؤ فى قرية على البحر من خلال قصة حب بين صياد شاب فقير وبنت تاجر غنى يرفض تزويجها له بالطبع .. ولكن المسألة تتحول بعد ذلك تحولا باهرا يستولى تماما على مشاعرك موضوعيا وسينمائيا معا.. أن الصياد الشاب ينضم الى مركب صيد تخرج فى رحلة للبحر تستمر ثلاثة شهور .. وهو يحلم بالعثور على اللؤلؤ ليعود فيدفع مهر فتاته .. ويسير الفيلم بعد ذلك فى خطين متوازيين.. المغامرة الغريبة لمركب صيد اللؤلؤ

.. ومصير الفتاة التى يكتشف أبوها علاقتها بالصياد الشاب فيرغمها على الزواج من تاجر ثرى لا تحبه ويقدم المخرج مشهدا مذهلا لزفاف الفتاة الى رجل لا تحبه.. وهو مشهد من أروع ما يمكن أن تقدمه السينما العالمية كلها بلا مبالغة.. ففى جو محموم من تقاليد الزفاف فى الكويت ترتفع الدفوف والتراتيل وتنتقل العروس الى زوجها وهى أشبه بذبيحة ملفوفة فى الأكفان .. وبينما تبكى العروس رعبا ورفضا يدخل العريس عليها عنوة فى مشهد أقرب الى الاغتصاب المروع .. ويحقق المخرج فى هذا المشهد قدرة فائقة على استخدام الايقاع وشريط الصوت والعدسات وروعة أداء الممثلين مما يرفعه بهذا المشهد وحده الى مستوى أى مخرج عالمى عظيم.. والمهم أنه خلال ذلك كله لا ينسى الواقع البائس للصيادين ونضالهم المرير مع البحر الذى يدفعون فيه حياتهم أحيانا .. وتبلغ المأساة قمتها حين يموت العاشق الشاب بالفعل بعد أن يعثر على اللؤلؤ الذى يريده مهرا لحبيبته.. ويلقى رفاقه جثمانه فى البحر .. وعندما تعود المركب تكون أمه فى انتظاره على الشاطئ .. وتكتشف من السارية المنكسة أن ابنها لم يعد .. ويتقدم أحد زملائه صامتا ليعطيها لآلئ الابن المفقود .. وتقف الأم وحدها على الشاطئ باكية بعد أن تلقى اللآلئ فى الماء وتصرخ فى وجه البحر فى مشهد فاجع لا يمكن أن تقاومه دموعك .. وتضج الصالة بالتصفيق لخالد الصديق المخرج الشاب – ٢٦ سنة – الذى يتهدل شعره على جبينه والذى اذا صادفته فى الشارع لا يمكن أن تتصوره أكثر من «بلاى بوى» عابث .. ولكن كم تخدعنا المظاهر عن كنوز الفن والحقيقة !

● كريستيان .. المخرج المقاتل

ومن لبنان وعلى عكس المتوقع من السينما اللبنانية كما نعرفها .. جاء فيلم «**مائة وجه ليوم واحد**» مختلفا تماما عن الأشكال التقليدية للأفلام اللبنانية بل والعربية عموما.. أن مخرجه كريستيان غازى يقدم فيه نظرة جديدة وجريئة للقضية الفلسطينية .. فهو يربط عمليات المقاومة المسلحة بالواقع العربى اليومى فى بناء عضوى واحد قائم على العلاقات الجدلية الواعية بين بطولات المقاومة العسكرية كحل وحيد للقضية وبين الخلفيات السياسية والاقتصادية من واقع المجتمع العربى نفسه .. مشاكل العمال ومطالبهم فى المصانع والورش الصغيرة واحتياجات البيوت العائلية الصغيرة ومصاريف المدارس واهتمامات البورجوازية التافهة والمفاهيم الزائفة للثقافة والفن لدى الارستقراطية اللبنانية . ويربط المخرج وهو نفسه كاتب السيناريو هذه الخيوط التى تبدو متباعدة ولا صلة بينها فى نسيج واحد محكم يكسر فيه منطق الحدوتة التقليدى ومنطق السينما الروائية كله مستخدما أسلوب بريخت التعليمى الذى يعتقد أنه أنسب الأساليب لتناول قضية سياسية كهذه .. وهو يستخدم عددا قليلا جدا من الممثلين المحترفين ويعطى معظم أدوار الفيلم لشخصيات عمال وربات بيوت حقيقيات ويغامر نهائيا بمسألة الاتقان والحرفة السينمائية الكاملة ويقدم تحليلا جديدا للقضية من وجهة نظره هو كفنان ماركسى .. وقد كان طبيعيا أن

يصدم هذا الفيلم الكثيرين الذين لم يتقبلوه بسهولة.. وتراوحت الاراء حول الفيلم بين الرفض الكامل من بعض المخرجين والمتفرجين التقليدين وبين الاعجاب الكامل بالفيلم كتجربة علمية جريئة وكمغامرة جديدة فى الشكل والمضمون ولكن كريستيان غازى مخرج الفيلم نفسه لم يكن مهتما كثيرا بهذه الآراء.. ولم يكن سعيدا حتى وهو يفوز بجائزة النقاد فهو فنان غريب مثل فيلمه .. يؤمن بفكره السياسى أولا ويضعه موضع التطبيق حتى فى حياته الخاصة .. وعندما سألته عن صورة له أو لفيلمه قال أنه لا يحمل صورا .. وعرفت منه أنه كان يقاتل بنفسه فى صفوف المقاومة حتى منعه الأطباء لأن قلبه مريض ! ..

● شمشوم .. والسياسة !

وعلى النقيض من كريستيان غازى كان هناك مخرج لبنانى غريب آخر ويحمل اسما غريبا أيضا : جورج فاروق شمشوم !

اشترك شمشوم فى المهرجان بفيلم **«سلام بعد الموت»** مثلته سميرة أحمد التى يعجب بها المخرج جدا ويقول أنه يستريح للعمل معها.. وتمثل سميرة أحمد باللهجة اللبنانية التى تتقنها شخصيتين سلام وسهام .. وهما توأمان احداهما شقية لعوب والأخرى طيبة جدا .. وتختفى الأخت الشقية فى ظروف غامضة وتبحث عنها أختها الملاك مع حبيبها الجندى عبد الله الشماس حتى يكتشفا فى النهاية أن مدرسا صديقا للعائلة كان يحب الأخت الشقية فقتلها ودفنها فى الغابة .. !

ويقدم شمشوم لقطة واحدة فى بداية الفيلم تتقدم فيها الكاميرا فى طريق جبلى طويل تزغرد الفتيات على جانبيه فى أحد الأفراح .. وهذه اللقطة الوحيدة يمكن أن تخدعك فتتصور أنك ستشاهد فيلما جيدا.. ولكنك لا تلبث أن تغرق فى تفاصيل مملة لحادثة القتل والبحث البوليسى عن القاتل بحيث لا يضيف الفيلم أى قيمة جديدة .. ولكنك تحس أن شمشوم المخرج الذى تعلم فى الخارج كان يمكن أن يكون مخرجا جيدا.. لأنه يملك أسلوبا متقدما بالفعل بالنسبة للسينما اللبنانية .. ولكن مشكلته أنه لا يملك فكرا له علاقة بالواقع اللبنانى ولا بأى واقع آخر .. والمخرج شخصية غريبة فهو عملاق وسيم مثل شمشون نفسه ولكنه يحمل قلب وسلوك طفل طيب.. ومثل شمشون الجبار وقف يهدم المعبد على نفسه وعلى أعدائه حين قال فى بداية المؤتمر الصحفى لمناقشة فيلمه دون أن يسأله أحد أنه لا يؤمن بالسياسة ولا يطيقها «السينما والسياسة شغلتين .. الشعب ما بيروح السينما عشان يوجع رأسه وهو عنده فى بيته بروبليم - يقصد مشكلة ! - أنا بعمل تسلية كويسة .. بدكم تحاربوا حاربوا بالبارودة مش بالكاميرا .. »وهكذا بهذا التصريح الملتهب فتح شمشون النار على نفسه .. فقد اصطاده الجميع بالطبع وسلخوا الفيلم .. وقال السينمائى الفلسطينى مصطفى أبو على : - الكاميرا بندقية تلتقط ٢٤ طلقة فى الثانية .. وعند العرض تطلق ٢٤ طلقة فى الثانية !

● «**الوشمة**» .. وأفلام أخرى !

وقبل عرض الفيلم المغربى «**الوشمة**» لحميد بنانى ملأت المهرجان شائعات تقول أنه سيكون مفاجأة المهرجان .. وأن الناقد الفرنسى مارسيل مارتان عضو لجنة التحكيم مبهور به ويؤكد أنه سيفوز بالجائزة .. ولكن عرض الفيلم صدم الكثيرين لأنهم اكتشفوا فيلما عاديا .. وقد يكون أحد الأسباب اللهجة المغربية الصعبة والترجمة الفرنسية على الشاشة.. ومع ذلك فاز الفيلم بجائزة خاصة لأسباب لا يدريها إلا مارسيل مارتان وجى اينيبيل عضوا اللجنة الفرنسيان.. بينما لم يثر الفيلمان الجزائريان «**حسن التيرو**» للأخضر حامينا «و «**الخارجون على القانون** » لتوفيق فارس أى اهتمام .. بل أن الفيلم الأخير كان نسخة جزائرية من أفلام الكاوبوى الأمريكية !

وعندما عرض أول فيلم روائى أردنى «الافعى» لجلا طعمة فوجىء الجميع بمستواه التقليدى المتواضع جدا الذى لا يخرج كثيرا عن موضوعات الأفلام المصرية فى الاربعينيات .. فهو يعالج مشاكل الحب والزواج والغيرة على طريقة السينما المصرية . بل ويقدم مثلها أيضا قصور الأغنياء وحمامات السباحة والمرجيحة فى الحديقة والتليفونات والأبواب التى تفتح وتغلق والحوار الذى لا ينتهى !

● **أفلام عن فلسطين**

ولم يكن فيلم «**مائة وجه ليوم واحد** » هو الفيلم الوحيد فى مهرجان دمشق الذى يتناول قضية فلسطين .. فقد كان المهرجان دليلا على أن السينمائى العربى يعيش الآن باحساس عميق بجرح فلسطين .. إن هذه القضية تلح على وجدان السينمائيين الشبان بشكل واضح.. وكانت هناك موجة كاملة من الأفلام عن فلسطين فى مهرجان دمشق .. وهذه علامة نجاح عظيمة للمهرجان فى حد ذاتها .. كان هناك سينمائى فلسطينى شاب هو مصطفى أبو على وزوجته الشابة التى لم تكن لها علاقة بالسينما قبل أن تتزوجه وتدرس السينما ويعملان معا ضمن مجموعة من سينمائيى منظمة فتح اشتركت فى المهرجان بفيلمين « **العرقوب**» و«**بالروح بالدم**».. ثم كان هناك أكثر من فيلم طويل عن فلسطين بالاضافة الى مجموعة من الأفلام القصيرة التى حققت مستوى متقدما سينمائيا وموضوعيا وكان أبرزها «الزيارة» لقيس الزبيدى «ونحن بخير» لفيصل الياسرى الذى لم يصور فيه لقطة واحدة سوى ميكروفون كان يرمز لراديو اسرائيل ورسائل الاهالى العرب فى الأرض المحتلة بينما تقدم الصور المأخوذة من الارشيف واقعا بائسا متناقضا مع شريط الصوت .. وكان من أبرز الأفلام القصيرة الأخرى «مقابلات» لوديع يوسف الذى يقدم فيه نوعا من سينما الحقيقة قائما على اللقاءات الحية مع بعض الشبان الذين يحدثون الكاميرا بصراحة عن أفكارهم وأحلامهم فى الحب والحياة !

مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٤/٢٩

عودة أفلام .. « على طبنجات » !

سنة ١٩٢٣ عاد سينمائى مصرى اسمه محمد بيومى من ألمانيا وأنشأ ستوديو فى الاسكندرية أخرج فيه فيلما اسمه « **الباشكاتب**» تدور قصته حول باشكاتب يقع فى حب راقصة فيختلس الفلوس التى فى عهدته وينفقها عليها ويتعرض بعد ذلك لمصيره المفجع...

سنة ١٩٧٢ أخرج كمال صلاح الدين فيلما اسمه «**ذئاب على الطريق**» عن عامل أو موظف فى ستوديو ناصيبيان وقع فى حب ممثلة .. فسرق فلوس الفيلم لينفقها عليها.. وتعرض بعد ذلك لمطاردات البوليس وأصحاب الفيلم والعصابة وموت حبيبته وفواجع أخرى كثيرة جدا ..

بعد خمسين سنة من فيلم «الباشكاتب» لم يتغير شىء فى السينما المصرية ..

نصف قرن من الزمان قامت خلاله حربان عالميتان وحروب محلية عديدة وسقطت قنبلتان ذريتان على هيروشيما وناجازاكى وزالت امبراطوريات وانتهى الاستعمار البريطانى والفرنسى لتحل محلهما الامبريالية الأمريكية وذهبت عصبة الأمم وقامت هيئة الأمم وخرج الانجليز من مصر .. وحدثت أشياء كثيرة مخيفة فى العالم .. ولكن كل ذلك لم يكن كافيا ليتغير كمال صلاح الدين ويفكر بطريقة أفضل من محمد بيومى! ...

ولقد صنع محمد بيومى - فنان ما قبل التاريخ بالنسبة للسينما المصرية التى يبدأ تاريخها «الرسمى» عام ٢٧ بفيلم «ليلى» - صنع كل شىء فى فيلمه. أنشأ الاستوديو الصغير فى الاسكندرية وأنتج «الباشكاتب» وأخرجه وصوره.. ولقد فعل كمال صلاح الدين نفس الشىء تقريبا فى «ذئاب على الطريق» فهو المنتج والمخرج ومقاول الانفار .. لأن الفيلم فيه كل «تراحيل» السينما المصرية الذين يعملون بأى أجر وبأى شكل .. وأنا واثق أنه حاول أيضا التدخل فى القصة والسيناريو لولا أنه لم يجد حتى بعد انتهائه من تصوير الفيلم - لا قصة ولا سيناريو ..

ولقد استطاع محمد بيومى أنّ يحكى قصة الباشكاتب الذى سرق الفلوس وأنفقها على الرقاصة فى فيلم قصير مدته نصف ساعة.. ولكن كمال صلاح الدين حكى نفس القصة فى ساعة ونصف لأنه أضاف اليها «منجزات» السينما المصرية فى نصف قرن : رقصة من سوزى خيرى.. وفاصل من العزف على الجيتار من عمر خورشيد .. رقصتان افرنجي من هذا النوع الذى يهز

فيه الاولاد والبنات أردافهم للكاميرا.. ثلاث أغنيات باللغة الفرنسية.. ثم قعدة حشيش استغرقت «بوبينة» كاملة..

وفيلم محمد بيومى تكلف مائة جنيه بالسعر القديم للجنيه المصرى عام ٢٣ .. وأعتقد أن فيلم كمال صلاح الدين تكلف نفس المبلغ بسعر اليوم ..

وكان أبطال فيلم «الباشكاتب» هم أمين عطا الله وبشارة واكيم وعلى طبنجات.. وفيلم «ذئاب على الطريق» فيه كل كومبارسات مصر .. ولكن فيه نجوم كبار أيضا مكتوبة أسماؤهم فى الافيشات مثل فؤاد جعفر .. فؤاد دسوقى.. خيرى القليوبى . عصام وحيد .. بديع صليب.. سلوى سلطان .. ليليان كمال .. فاروق على ..

ورغم أننى لم أشاهد فيلم «الباشكاتب» لأنى لم أكن قد ولدت بعد .. إلا أننى لا أتصور أنه يمكن أن يكون أسوأ من «ذئاب على الطريق» الذى شاهدته هذا الاسبوع لأنه عرض للأسف بعد أن ولدت !

والمسألة بعد ذلك كله لا تدعو للضحك .. لأن الفيلم ملىء بالفواجع التى تسيل لها الدموع .

فلماذا لم تجد السينما المصرية موضوعا آخر يشغلها طوال خمسين سنة إلا الباشكاتب الذى سرق الفلوس لينفقها على الراقصة ؟

ولماذا نقدم هذه الفواجع بلا خجل ولا حياء عام ٧٢ وبعد خمس سنوات من أفلامه ولماذا يعمل كمال صلاح الدين بالإخراج لمجرد أنه يستطيع الحصول على فلوس لتمويل أفلامه .

وكيف يمكن أن يتحول أى انسان الى مخرج .. وأى انسان الى مؤلف قصة.. وأى انسانة الى كاتبة سيناريو اسمها جاكلين؟

وكيف يكتبون على الشاشة بجرأة شديدة أن الموسيقى التصويرية من تأليف ميشيل يوسف بينما كل أو معظم موسيقى الفيلم منقولة من الاسطوانات الأجنبية؟

وكيف يوافق ممثل جيد موهوب مثل صلاح قابيل أن يمثل أى شىء ؟

وأى سينما فى العالم يمكن أن تجعل من آمال رمزى بطلة الفيلم ؟

وهل هناك سبب واحد فى العالم لأن يمثل ممتاز أباظة ولترقص زوجته سوزى خيرى ؟

وهل هناك سبب واحد لكى يمثل عمر خورشيد غير أنه شاب جميل ويعزف الجيتار .. وموضة؟

وكيف يوافق حمزة الشيمى وهو شاب مثقف وموهوب على أن يشترك فى أى أفلام بدعوى أكل العيش وليكرر أدوار على طبنجات من خمسين سنة ؟

وكيف يقبل المتفرج المصرى سنة ٧٢ على فيلم يسمع فيه جملة حوار كهذه «أنا عايزه فلوس يا أستاذ.. مش عايزة حب واخلاص!».

وسؤال أخير للرقابة التى أوقفت فيلم «العسكرى الأزرق» : هل رأيتم مشهد غرزة الحشيش فى فيلم «ذئاب على الطريق» الذى يستمر عشر دقائق على الشاشة ويقدم تفصيلات كاملة

لعمليات (الرص) و (التكريس) والمناظر المقززة لإخراج الدخان من فتحتى الأنف.. واشتراك نوال أبو الفتوح فى قعدة الحشيش؟ هل وافقتم على هذا كله ؟ وهل سمعتم العبارات التى يتبادلها الحشاشون فى هذا المشهد والتى نقلتها من الشاشة بالحرف الواحد :

«انتى عارفة أنى ماليش فى الميه.. لازم اسخن الطاسة الأول.. شد وطلع من نخاشيشك .. يا مسا الورد .. مسا الورد يابتاع كله.. بنمسى .. يامسا النرجس.. لولا .. فيكى.. مين يولع الحجر الورد ده ؟ .. قسم ياحبيبى.. قسم .. يا حنين .. على مهلك .. مش كده يا تمساح !!».

مش كده فعلا يا بتوع السينما !؟

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٧/١٥

المخرج الذى قال : لا .. !

عندما يخرج كلود ليلوش «رجل وامرأة» .. يكون طبيعيا جدا أن يخرج حسام الدين مصطفى «**امرأة ورجل**».. ففوق كل أزمات السينما المصرية هناك أيضا أزمة أسماء .. فقد ضاقت الدنيا ولم يعد هناك أسماء تكفى لأفلامنا إلا أن نأخذ أسماء الأفلام الفرنسية ونقلبها !

ومع ذلك فأحب أن اعترف بأنى ذهبت لأرى هذا الفيلم وأنا مستفز .. ومتحفز لأن أجد فيلما من أفلام حسام الدين مصطفى: شىء من العنف .. وشىء من الجرى والقفز والضرب بالبراميل .. وشىء من الجنس.. مع ثلاثة من الشياطين أو المغامرين أو المساجين لا يهم .. أى ثلاثة والسلام.. ويكتمل الفيلم !

ولكنى فوجئت بموضوع جيد مأخوذ عن قصة لأديبنا الكبير يحيى حقى.. وبمحاولة للتمثيل الجيد يلمع فيها توفيق الدقن بالذات بدور من أحسن أدوار حياته.. بل وبمستوى إخراج جيد بالنسبة لحسام الدين مصطفى نفسا .. إن حسام فى هذا الفيلم يبدو مختلفا للوهلة الأولى .. عنايته بالتصوير واستخدام الكاميرا والعدسات حجم الكادر الذى تغلب عليه اللقطات القريبة.. ومدير تصوير متمكن هو على خير الله يجعل الكاميرا أداة خلاقة مليئة بالحيوية .. وجو جديد على الفيلم المصرى الفقير جدا فى أجوائه وموضوعاته.. فهنا محجر فى الجبل على حافة قرية مصرية.. والمكان يعطى فرصة طيبة جدا للمخرج ليخلق مادة ممتازة.. وقد اقترب حسام بالفعل فى لحظات كثيرة من أن يشدنا بالموضوع وبأسلوبه هو فى الاخراج الذى كان أفضل من كل أفلامه السابقة .. وقد كنت أعتقد دائما أن مستوى حسام فى التنفيذ الحرفى متقدم عن كثيرين من مخرجينا.. وأن قدراته كمخرج أكبر من مستواه الفكرى الضحل والمتأمرك.. وهذه بالضبط هى مأساة حسام الدين مصطفى فى «امرأة ورجل».. فقد خاف عندما أحس أنه سيصنع فيلما جيدا أو معقولا .. فعاد مرعوبا الى ألاعيبه المعتادة.. الضرب المفتعل والجنس المفتعل والمقزز والأفكار الرخيصة .. فيبدو أن هذا هو عالمه الخاص الذى لم يستطع أن يخرج منه.. فقال لا للنجاح .. واستراح !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٧/٢٢

« الغضب »

عندما أخرج أنور الشناوى فيلمه الأول «السراب» رحبنا به جميعا باعتباره مخرجا جديدا لم يستعجل المجد ولا الفلوس.. بل جاء من الطريق الصعب: ظل سنين طويلة مساعدا للإخراج فى أفلام عديدة حتى جاءته فرصته الأولى .. فقدم عملا أدبيا له قيمة.. وحوله الى فيلم سينمائى له قيمة أيضا.. وله مستوى طيب لا يقل عن «شوامخ» أساطين الإخراج عندنا الذين عملوا قبله بعشر أو عشرين سنة.. وقلنا يومها : هذا رجل جاد ويبدو أن تجربة السن والخبرة صقلته بما يكفى ليعمل على مهل بعد أن فاتته عجلة الشباب ولهفته على المجد والفلوس.

ولكن هاهو أنور الشناوى يقدم لنا فيلمه الثالث «**الغضب**» الذى نراه قبل فيلمه الثانى «الشيطان والخريف» فما الذى يقدمه أنور الشناوى فى «الغضب»؟ فريد شوقى زعيم العصابة المرعب يسرق ويهرب ويخطف الأطفال ويدخل السجن ليخرج بعد عشر سنوات.. يحاول أن يلعب لعبة التوبة التى أصبحت تلح عليه فى أفلامه الأخيرة محاولا أن يؤكد على شخصية المجرم الشريف الطيب الانسان ابن الحلال.. «المجدع» الذى لا يأكله أحد «أونطة».. لكن الدنيا غدارة والناس أشرار والمجتمع حقير يرفض توبة «المعلمين المجدع» وكأن الجريمة قدر لا مهرب منه .. وكان لا حل إلا فى العودة للاجرام.. ليس لظروف اجتماعية قاسية.. وانما لسبب شديد الهيافة .. أن العصابة تطارد زعيمها السابق بالقوة ليعود لقيادتها بعد «وقف حالهم» فى غيابه.. وفريد شوقى يقاوم ويرفض ويرفع حاجبه ليخطب واعظا جمهور الترسو بحكمته العظيمة : «صاحب الانسانية بيفتكروه لقمة طرية.. كل واحد عايز يمضغها شوية..» وكان يمكن أن يستمر البطل الشعبى فى موقفه الشريف هذا.. ولكن ازاى؟ وكيف يستمر الفيلم اذن ١٧ كيلو ؟ إن عصابة أخرى يقودها ممثل متشنج طول الوقت وارد لبنان واسمه غسان مطر.. تنشق على فريد شوقى وتفتعل معركة وهمية معه من أجل «الألماظات» التى سرقها لنفسه.. وطبعا يسرق زعيم العصابة الجديد عشيقه الزعيم القديم.. ثم يخطف أخته «بنت البنوت» وطبعا أيضا يضرب فريد شوقى كل هذه العصابة بيد واحدة وينهى لعب العيال هذا كله بكام بونية وروسية وسيف يد : تاك .. تاك .. توك .. ويقع الحرامية فى البحر .. وتنجو «بنت البنوت». ولكن بعد أن يقع المخرج شخصيا فى

بحر أفلام الحرامية والمعلمين الجدعان والتاك تاك توك .. يقع بعد فيلم واحد معقول قدمه واعلن بعد ذلك عجزه عن المقاومة فأغرق نفسه راضيا مرضيا فى مؤامرة سينمائية لتصوير بلدنا كلها وكأن ليس بها الا حرامية مثل «جابر .. والاعور .. والغضبان .. وأبو شبكة» واثنين مومسات «وردة» و «نرجس» مهمتهما الوحيدة بيع الجنس الحقير والمبتذل لجمهور الترسو .. فى محاولة لمزاحمة حسام الدين مصطفى فى مملكته.. التى أعترف له الآن بأنه أستاذ فيها .. لأن «الغضب» لم ينجح فى تقليده حتى فى مستواه الحرفى المتمكن فى تقديم هذه النفايات السينمائية.

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٧/٢٩

« صور ممنوعة »

بعد خمس سنوات من بدء تصوير هذا الفيلم.. وعبر آلاف الصعوبات التى تعرض لها هؤلاء المخرجون الشبان الثلاثة فى إخراج فيلمهم الأول «**صور ممنوعة**» الذى يقدمهم كمخرجين لأول مرة.. تم عرض الفيلم هذا الاسبوع فقط ووسط ظروف صعبة تكتمل بها تجربتهم الرهيبة التى يودون جميعا أن ينسوها.. فالمؤسسة أعطتهم الفرصة بيد.. وأعطتهم ألف مشكلة باليد الأخرى .. بحيث استغرق اعداد «صور ممنوعة» للعرض خمس سنوات كاملة عمل خلالها أشرف فهمي ومحمد عبد العزيز فى أكثر من فيلم وأصبحت تجربتهم الأولى هذه تجربة متأخرة لا تمثل أفكارهم الآن ولا مستواهم الفنى الذى تقدم كثيرا عن مستواهم المتواضع فى «صور ممنوعة» .. ومع ذلك فان محمد عبد العزيز فى «ممنوع» يقدم تجربة جيدة لقصة وسيناريو رأفت الميهى عن محاولة الناس فى امبابة للانتقال الى مستوى الطبقة الأخرى فى «الميريلاند».. وهذه المحاولة للصعود الطبقى تفشل بالضرورة لأنها مغامرة فردية غير مرتبطة بالتغيير الاجتماعى الشامل.. وينتهى الفيلم بهذه العبارة الناضجة التى يدعو فيها الى ضرورة انتقال امبابة – أى الشعب كله – الى هذا المستوى الأفضل.. ويحقق محمد عبد العزيز قدرته السينمائية كمخرج جيد يوحى بالكثير الأفضل .. بشرط أن يجد فرصا أفضل وفى ظروف عمل أفضل..

وفى الجزء الثانى «كان» عن قصة محمد صدقى وسيناريو رأفت الميهى أيضا يقدم تجربة أخرى للطموح الطبقى.. النجار الذى يحلم بقصة حبه القديمة للفتاة التى أصبحت نجمة.. والطموح هنا مستحيل أيضا.. فالوعى بهذه الفوارق الاجتماعية موجود فى هذه القصة القصيرة.. ومحاولة أشرف فهمى لتقديم صورة واقعية للحياة الشعبية محاولة صادقة وجريئة رغم بعض عيوبها بالنسبة لأول تجربة لمخرج جديد.. وأشرف فهمى تقدم كثيرا فنيا وموضوعيا بعد هذه المحاولة الأولى وميزته الكبيرة هى تواضعه الشديد وقدرته على التجربة والتقدم وتطوير نفسه..

أما تجربة مدكور ثابت فى فيلمه «صورة» فتستحق حديثا خاصا فى العدد القادم..

●مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/٥

صـــورة

مدكور ثابت مخرج شاب وذكى جدا ومجتهد ومن أكثر خريجى معهد السينما ادراكا لامكانيات السينما كأداة تعبير .. وكان أول أعماله فيلم تسجيلى جيد باسم «ثورة المكن»..

.. فما الذى قدمه مدكور ثابت فى أول أفلامه الروائية ؟

أنه يبدأ الفيلم بلوحة اهداء يقول فيها بجرأة شديدة «الى الأنا التى صنعت هذا الفيلم» .. وهو شىء لم يحدث فى تاريخ السينما فى العالم.. ولا يمكن أن تصدقه حتى تراه بعينيك على الشاشة..

وقد يكون هذا من حقه.. بل قد يكون من حقه أن يقدم فيلما تجريبيا يحطم به أى قاعدة سينمائية فى العالم.. فمن حق فنان السينما دائما أن يجرب ليقدم جديدا أفضل.. ولن نثير أمام مدكور ثابت حتى الاعتراض بأنه مخرج مصرى يخاطب شعبا نسبته العظمى من الاميين الذين لم يشاهدوا أى سينما فى حياتهم.. وأنهم يعانون من مشاكل ملحة لا تحتمل الهزار أو التجريب.. بل هم فى حاجة الى سينما يفهمونها أولا لكى تساعدهم على اجتياز مشاكلهم .. فهذا هو واجب أى «أنا» تمارس أى فن فى بلادنا هذه الأيام بالذات.. ومع ذلك فلن نثير هذا الاعتراض.. وسنقبل أن يصنع مدكور ثابت فيلما يخرج من «الأنا» ويذهب الى «الأنا» وبعض المثقفين العباقرة.. ولكنى أقول له رأيى المتواضع.. وهو أنى لست عبقريا فلم أفهم فيلمك.. رغم أنى مدرب على مشاهدة الأفلام وفهمها.. ورغم أنى شاهدت أعقد أفلام فيللينى وبرجمان وبازولينى فانى لم أفهم مدكور ثابت .. ورغم أنى شاهدت «حب الرمان» لبراد جانوف وهو فيلم يحطم منطق السينما التقليدى ولكنى فهمته وأحببته.. وهذا الذى صنعته «الأنا» باسم بريخت ليست له علاقة ببريخت.. لأن بريخت ليس معناه أن يظهر المخرج ويكلم الجمهور ثم يقوم بترقيص أصبعه طربا .. بريخت ببساطة هو أن تناقش قضية معقدة جدا ببساطة شديدة جدا ليشاركك كل الناس التفكير فى حلها .. وقضية «فكيهة» البنت الريفية – التى هى مصر – التى قتلتها بورجوازية المدينة ورأسماليتها المستغلة.. قضية قالها نجيب محفوظ ببساطة لأنه فنان حقيقى ومتواضع.. ولكن ما قيمة ما تصنعه «الأنا» اذا لم تقل شيئا مفيدا للناس وسط كل الأشياء البشعة التى تقولها لهم السينما كل يوم ؟ وما قيمة اعتذار «الأنا» فى آخر الفيلم بلوحة تشكر فيها «كل من احتمل هذا الفيلم حتى النهاية».. ما دام لم يكن هناك أحد فى الصالة ليقرأها ؟ ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/١٢

« غدا يعود الحب »

مكتوب فى عناوين فيلم «**غدا يعود الحب**» أن القصة لأحمد جلال.. أى أن المخرج الجديد نادر جلال اختار لأول أفلامه قصة أبيه المرحوم أحمد جلال الذى كان واحدا من أهم وأكبر الرواد الأوائل للفيلم المصرى.. وليس هناك اعتراض بالطبع على هذا الاختيار فى ذاته.. ولكن المشكلة أن العقدة فى هذا الفيلم الذى يقدمه نادر جلال للناس فى سنة ٧٢ هى نفس العقدة فى فيلم «ليلى» أول فيلم مصرى والذى اشترك أحمد جلال نفسه بالتمثيل فيه سنة ٢٧ .. بمعنى أن المخرج الشاب لم يجد أن شيئا قد تغير فى مصر ولا فى العالم طوال ٤٥ سنة.. وقد يكون هذا نفسه مقبولا لو أن المشكلة التى يعالجها الفيلمان مشكلة حيوية تلح على أحد هذه الأيام بحيث يختار مخرج جديد دارس فى معهد السينما لكى يبدأ بها حياته السينمائية ،، ولكن الغريب أن أحمد جلال نفسه قدم للسينما المصرية أضافات هامة أنضج بكثير من تلك التى بدأ بها ابنه.. فمن الذى تعنيه الآن فى بلادنا مشكلة البنت التى تحمل من شاب نتيجة غلطة فستصبح حياتها وحياة الشاب بعد ذلك محصورة فى محاولة تصحيح هذه الغلطة ؟ .. أن البنات أنفسهن لم تهد تعنيهن هذه الحكاية.. وحجم هذه «الكارثة» بالنسبة لبنات سنة ٢٧ لم يعد هو نفسه نفس حجمها بالنسبة لسنة ٧٢ .. وهذه بديهية كان مفروضا أن يلاحظها نادر جلال ويلاحظ معها أن البنات تغيرن.. وأن المجتمع كله قد تغير .. وأنه أصبح يواجه مشاكل مختلفة تماما وأكثر جدية.. بل أن البنات أصبحن يواجهن اليوم مشاكل مختلفة .. وكان عليه كشاب عصرى ومثقف ومختلط بالناس وبالمجتمع أن يقدم فيلما من عالم الشباب والفتيات الحقيقى.. ولكن نادر جلال تصور أنه يمكن تطوير المشكلة القديمة بأسلوبه هو الجديد كمخرج.. أى باستخدام كل ما تعلمه من المعهد ومن السينما الجديدة ومن ليلوش .. أسلوب الفلاش باك ..استخدام الألوان استخداما دراميا.. فهناك موضة الآن اسمها ليلوش والألوان.. وفيلم «رجل وامرأة» أساء للسينما العالمية أكثر مما أفادها.. فهذا الفيلم الجيد خلق مدرسة كاملة فى العالم كله تتصور أن السينما الجديدة هى الألوان والفلاش باك.. وأن الاستخدام الدرامى للألوان معناه أن تقدم كل مشهد بلون واحد مستقل..

مشهد المقابر مثلا بلون أزرق شاحب.. ومشهد الجنس بلون أحمر .. وهذه سذاجة ما بعدها سذاجة وفقر فى الموهبة وتقليد عاجز عن الابتكار.. وليلوش أيضا علم هؤلاء الشبان أن التجديد معناه التعبير عن الحب بالجرى فى الجناين وسماع أغنية ووضع زهور «فلو» فى مقدمة الكادر.. والجميع ينسون أن ليلوش هو نتيجة لمجتمع خاص متحضر جدا ومشاكله مرفهة جدا.. وأن الجديد هو الاستفادة بتكنيك ليلوش بتطبيق ما يصلح منه لبيئتنا الخاصة وموضوعاتنا الخاصة.. أو بمحاولة اكتشاف أسلوبنا نحن الخاص وجمالياته الخاصة.

ولكن كل هذا لا يمنع أن نادر جلال حتى من خلال هذا الفيلم كان يمكن أن يكون مخرجا جيدا .. ولكنه اختصر الطريق وانتهى بالفعل من ثلاثة أفلام أخرى كلها ضرب وجرى وعصابات.. وربما ليس فيها حتى ليلوش نفسه.. وربما كان هذا أفضل له ولنا !؟

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/١٩

أفلام الشبان ومذبحة أغسطس

كانت مشكلة السينما المصرية دائما تتركز ببساطة وباختصار شديد فى شيئين: ضحالة موضوعاتها وتكرارها وانفصالها الكامل عن حياتنا ومشكلاتنا الحقيقية.. ثم مستواها الفنى المتخلف والجامد والذى لم يتقدم خطوة عن سينما محمد كريم وكمال سليم وبدرخان.. بل والذى انحدر كثيرا عن مستوى هؤلاء الرواد الذين أعطوا أفضل ما عندهم..

ولقد كانت هناك استثناءات بالطبع فى الشكل والمضمون.. وكانت هناك دائما نماذج قليلة لسينما جيدة تحاول أن تقترب من الواقع المصرى وبأسلوب متطور.. كانت هناك محاولات يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وبركات وكمال الشيخ .. ولكنها ظلت الاستثناء وليست القاعدة .. ولم تكن كافية فى مجموعها لصنع تيار كامل يمكن اعتباره سينما مصرية جيدة وسط التيار الآخر الكاسح من الأفلام التى لا تحقق شكلا ولا مضمونا ولا تنتمى لفن السينما – ولا لأى فن آخر – بأى صلة ..

وعندما يبدأ هذا الاسبوع عرض أفلام الشبان كلها مرة واحدة.. فأننا نواجه تيارا جديدا لا يمكن أن يتجاهله أحد .. هو تيار سينما الشباب الذى اكتشفته فجأة المؤسسة بعد أن ركنت أفلامه الجاهزة فى العلب لعدة سنوات.. فنحن نشاهد مرة واحدة وفى عدة أسابيع متوالية «**صور ممنوعة**» بعد بدء تصويره بخمس سنوات .. و«**الحاجز**» بعد انتهاء تصويره بسنتين .. وهناك أيضا «**غدا يعود الحب**» لنادر جلال و «**زهور برية**» ليوسف فرنسيس الذى يعرض بعد شهر .. والمؤسسة تكتشف هذه الأفلام فجأة فى يوليو وأغسطس عندما يموت الموسم تماما وعندما يصبح جمهور السينما هو جمهور الصيف الزهقان والغارق فى الحر والعرق والذى يبحث عن مجرد المتعة.. فتقدم له المؤسسة أفلام شبان يخرجون لأول مرة وفى ظروف بالغة الصعوبة.. لكى يفاجأ هذا الجمهور بفيلم يحاول مخرجه أن يتفلسف .. فيخرج من السينما الى سينما أخرى فيجد مخرجا يحدثه عن «الأنا» وعن بريخت ويكلم الكاميرا ويقوم بترقيص أصابعه .. وفى السينما الثالثة يحدثه مخرج شاب عن الحياة والموت والضفدعة والشر الذى يحكم العالم.. وفى الفيلم الرابع يقلد المخرج أسلوب ليلوش فى مقابر الغفير .. والنتيجة أن يلعن المتفرج الشبان وأفلام

الشبان وربما آباءهم وأجدادهم أيضا !

● ومذبحة أغسطس هذه التى دبرتها المؤسسة لأفلام الشبان بحيث حشدت أفلامهم كلها مرة واحدة مقصود منها بالطبع كشف ظاهرة أفلام الشبان هذه ووضعها تحت سكاكين الجمهور والنقاد للاجهاز عليها والتخلص منهما مرة واحدة وإلى الأبد .. !

ومع ذلك فلا شيء يعفى الشبان من مسئولية أعمالهم .. وماداموا قد أخرجوا هذه الأفلام بالفعل فعليهم أن يتحملوا النتيجة .. وليس من حق أحد أن يبكى لأن المؤسسة عرضت فيلمه فى الصيف أو لأن التكييف معطل ..

ومع ذلك أيضا فان مذبحة أغسطس لم تنجح تماما .. لأن هذه الأفلام ليست هى كل سينما الشباب.. وانما هى بدايات فقط قد تنجح وقد تفشل ولكنها تدل على أن تيار السينما الجديدة قد بدأ .. وأنه سينجح حتما فى أن يؤكد وجوده ويجدد دماء السينما المصرية الباردة والمتجمدة.. بل أن هذه النماذج التى رأيناها رغم كل أخطاء التجربة الأولى هى أفضل من كل ما تقدمه السينما المصرية الآن.. لأنها على الأقل تملك الثقافة والجرأة على المغامرة وتحاول أن تخرج من ركاكة وملل وتكرار وسخافة أفلامنا التى لا تقدم جديدا ولا قديما الا تخدير المتفرج وسرقه فلوسه !

و فى « **الحاجز**» مثلا وهو أول أفلام محمد راضى محاولة جريئة للخروج عن الاطار التقليدى المستهلك للفيلم المصرى.. وقد نوافق أو لا نوافق على موضوع «الحاجز» ولكننا لا نستطيع أن ننكر جرأة مخرجه وكاتب السيناريو على اختيار موضوع صعب كهذا وجديد على أفلامنا ويثبت أن السينما المصرية تستطيع أحيانا أن تكون سينما عاقلة وأن تفكر .. بل وأن تدعو المتفرج المصرى أيضا الى أن يفكر بدلا من أن ينام أو يستسلم للحظة تخدير ملونة !

ومحمد راضى فى «الحاجز» مخرج أكثر من جيد.. يملك أسلوبا خاصا متميزا يفهم من خلاله موضوعه فيقدم الشكل المناسب له تماما.. وهو شكل فنى متقدم يؤكد فهم المخرج لأدواته جيدا وقدرته على استخدام السينما كوسيلة تعبير .. إن مستوى محمد راضى فى أول أفلامه «الحاجز» يؤكد موهبته كمخرج متمكن يختزن خبرة كبيرة وفهما واعيا للغته السينمائية.. وهو يعالج موضوعا نفسيا شديد التعقيد يمكن أن يسقط أمامه أى مخرج جديد.. إنه يتعامل طول الوقت مع مشاعر داخلية بالغة الحساسية والتعقيد .. وحجم الأحداث الخارجية والحركة الظاهرة – التى تساعد المخرج على اثبات قدرته السينمائية – محدود جدا فى سيناريو «الحاجز».. بحيث كان على محمد راضى أن يعتمد تماما على امكانياته وحدها كمخرج فى تحويل هذا العالم الناعم الخافت من المشاعر والصراعات النفسية الى صورة والى حركة دون أن يسقط الفيلم فى هوة الجمود والرتابة والمونولوجات الداخلية الرتيبة.. وبحيث لا يحس المتفرج أنه يمكن أن «يقرأ» الفيلم دون أن يخسر كثيرا أن لم يشاهده !

ولكن محمد راضى استطاع أن يجتاز هذه التجربة الصعبة بنجاح وأن يؤكد موهبته كفنان

سينما بلا أدنى شك .. هناك سيطرة كاملة على الكاميرا .. واحساس كبير بميزانسين الكاميرا والممثل معا .. وذوق نظيف تماما وراق فى التعبير بالصورة من حيث التكوين والتشكيل واستغلال الديكور والاكسسوار .. وتوظيف جيد لحجم الكادر وتشكيله كصورة .. وقدرة على تحقيق الجو الخاص المناسب لهذا الموضوع الخاص .. ثم قدرة أخرى هى توظيف التصوير الجيد لوديد سرى والمونتاج الجيد لأحمد متولى كما كان هناك مشهد هو أفضل مشاهد الفيلم وهو مشهد الحلم الذى يدفن فيه نور الشريف والذى يؤكد استيعاب محمد راضى الكامل لموضوعه ولقدرات السينما الحديثة..

ولكن هناك أيضا عيوب التجربة الأولى .. الاسراف فى حركة الكاميرا .. الديكور الغريب الذى لا علاقة له بأى بيت مصرى أيا كان مستواه.. ثم الايقاع الذى يصبح مملا ممطوطا فى كثير من المشاهد .. ثم تجريد الفيلم كله فى أحداثه وفى شخصياته الرمزية عن أى علاقة بمجتمع حقيقى.. إن شخصيات الفيلم المحدودة تعيش عالمها الخاص المغلق بلا علاقة حتى بالشارع الذى تسكنه.. وهى شخصيات لا تحمل ملامحها الواضحة ولا تنتمى لبلد ولا مجتمع إلا لنفسها ولتصوراتها الخاصة التى هى تصورات كاتب السيناريو الخاصة أيضا ووجهة نظره من العالم ومن الحياة والحب والجنس. فلا أحد يدرى من أين جاء بهيج اسماعيل بهذه الفكرة عن الحب والمرأة والشر الذى ينتصر على الحب بحيث يحول العالم الى مذبح لا يمكن احتماله أو مواجهته إلا بالشر والكراهية وسيادة الموت والخلاص بالقتل .. ولا أحد يدرى من أين جاء بهذه الشخصيات التى نسمع منها دائما حوارا غريبا ومضحكا عن اذار والضفدعة والفأر والكلب الذى يحب قطة ..

ان المشكلة هى أن لدينا الآن مخرجين شبانا يملكون أسلوبا سينمائيا جيدا ومتمكنا .. ولكنهم جميعا مصممون على أن يبدأوا بداية عالمية.. بمعنى أنهم يقدمون فى أول أفلامهم موضوعا عن الإنسان المعاصر فى أزماته المجردة فى مواجهة العالم.. وهذه مشكلة محمد راضى وممدوح شكرى وسعيد مرزوق معا فى أفلامهم الأولى.. ومطلوب من هؤلاء الشبان الموهوبين الذين يحققون مكسبا حقيقيا للسينما المصرية أن يكفوا عن الاهتمام «بالانسان» المجرد فى أى مكان فى العالم.. ليبدأوا بداية متواضعة بالانسان المصرى فقط .. الذى يعانى كل يوم ليركب الاوتوبيس ويجد شقة ويحمل بطيخة لأولاده .. وعندها فقط يمكن أن يصنعوا سينما عظيمة !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/١٩

مفاجأة : فيلم جيد لحسن الإمام

لابد أولا أن نعترف بأن فيلم «**حب وكبرياء**» لحسن الامام فيلم جيد.. ولابد ثانيا أن نكون حذرين جدا فى استخدام كلمة «جيد» هذه.. فهو فيلم جيد بالنسبة لحسن الامام فقط وبالنسبة لكثير جدا من الأفلام المصرية .. فبعد الأفلام الأخيرة السيئة لحسن الامام التى ملأها ببطولات الراقصات وغانيات الكباريهات وبمشاهد الجنس والابتذال والذوق الرخيص .. يجىء «حب وكبرياء». تحفة رائعة بالفعل بالنسبة لهذا المستوى.. بل أنه فيلم خال أيضا من الميلودراما ومن الفواجع والدموع وجرائم الغدر الغاشم.. وهذه معجزة لم يكن يتصورها أحد .. وأنت فى «حب وكبرياء» تحس أنك أمام فيلم نظيف لا يستفز مشاعرك وذوقك الفنى.. أنه فيلم يمكن أن تحترمه وتحترم نفسك أولا وأنت تشاهده..

ولعل حسن الامام يدرك الآن أن النقاد لم يأخذوا موقفا ضده.. وأنهم لم يرفضوه «على بعضه» لأنه حسن الامام..

فهو فى «حب وكبرياء» فاجأهم بأنه يستطيع أن يقدم شيئا أفضل.. وأنه يستطيع أن يخرج فيلما جيدا ونظيفا بالمقاييس التقليدية وأفضل من أفلام مصرية كثيرة.. فلماذا لا يقدمه ؟ ولماذا لا يخرج أفلاما أفضل؟ إن أحدا لا يطالبه بأن يصنع معجزات أو أن يصنع أفلاما طليعية أو ثورية يصلح بها الكون.. ولا أحد يطالبه حتى يصنع أفلاما من الواقع المصرى ومثل هذا الكلام الذى يزعج البعض .. ولكن لماذا لا يخرج أفلاما مثل «حب وكبرياء» الذى يحمل قدرا كبيرا من الذوق والتماسك الموضوعى والعقل ؟ ولماذا لا يتوقف عن النظر الى العالم من بين ساقى رقاصة؟..

وفى «حب وكبرياء» لابد أن نتغاضى عن أشياء كثيرة.. سنحاول أن نتجاهل مثلا أن أعادة إخراج الأفلام المصرية القديمة هى افلاس فنى كامل لأن أفلام فاتن حمامة القديمة ليست تحفة شكسبير.. ولأن أحدا لن يقدمها برؤية عصرية جديدة لأن أحدا لا يملك رؤية أصلا .. وسنتجاهل أن موضوع «ارحم دموعى» الذى أصبح «حب وكبرياء» هو موضوع هايف أصلا وشديد السذاجة وأن مسألة القصور وأصحاب المصانع ليست لها علاقة بمصر ٧٢.. وسننسى كثيرا من عبارات

الحوار التى تستفز الإنسان المصرى العادى : «حننزل فى البوريفاج .. حاجة يا بنى ايه .. فانتوم.. عازماك الليلة فى فلسطين.. صاحب المصنع اللى جنبنا.. ماقلتليش يا عمى ايه رأيك فى مشروع المصنع.. وافق يا عادل من بكرة تبقى مدير أعمال دادى..» وغيرها من ملامح عصر خرافى غارب وغير موجود مثله مثل الناس السعداء على الشواطئ والحب فى الجناين بالألوان واستعراض الفساتين والقمصان واللحم النسائى الأبيض فى المايوهات .. وبعض «الايفيهات» الجنسية التى لا يمكن أن يستغنى عنها «أبو على» مثل : جرى ايه يا واد .. حد يسيب بيته ليلة الجمعة ؟!

ولكن الفيلم رغم هذا كله فيلم جيد فعلا بالنسبة لحسن الامام.. فنحن أمام موضوع معقول ومتماسك.. وليست هنا كوارث ولا رقص وغناء وجنس مبتذل.. بل أن المفاجأة الحقيقية هى أن حسن الامام فى هذا الفيلم مخرج جيد.. بمعنى أن وسائله السينمائية وسائل مخرج يعرف عمله ويحكمه الاحساس الجمالى والذوق السليم .. بل أن هناك حركة كاميرا.. ويبدو مثلا أن حسن الامام اكتشف «الشاريوه» أخيرا.. بل أنه يقدم لقطة هائلة أذهلنى بها .. فبعد توقف المصنع وبطالة عماله.. يقدم لقطة عامة لفناء المصنع والريح تدفع قطع القطن على الأرض الخالية.. إن حسن الامام يقول الشعر أيضا!!

أرجو أن يصمد فقط ولو الى الفيلم الثانى !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٨/٢٦

وعن السينما .. و «الخطافين» . !

ليس هذا نقدا لفيلمى « **الخطافين** » و« **الشيطان والخريف** ».. فليس فيهما ما يستحق النقد.. ومن مصلحة كل العاملين فى هذين الفيلمين إلا يتحدث عنهم أحد لا بالخير ولا بالشر .. ثم ان المسألة زادت عن حدها جدا وأصبحت مملة حتى أصبح من الصعب أن أجد ما أكتبه عن أفلام ينحدر مستواها يوما بعد يوم كأن هناك سباقا رهيبا بين مخرجينا نحو الاردأ والاسخف ..

وغير معقول أن يقول الناقد نفس الكلام كل مرة .. لأنه يحس كل مرة أنه يشاهد نفس الفيلم.. بحيث أصبح حتى أنور وجدى وحسين فوزى وعباس كامل مخرجين عظماء بالفعل لأنهم على الأقل قدموا الفيلم الاستعراضى المصرى.. أما الآن فلا شىء أبدا .. لم يعد هناك حتى الرقص والغناء والكوميديا التى كنا نتهمها باغراق المتفرج فى عالم مسل ..

ان مخرجا مثل حسام الدين مصطفى مثلا يقدم نفس الفيلم كل مرة .. نفس الفيلم فعلا وبلا أى مبالغة : العصابة ضد الرجل الطيب. الكباريه والبنت التى تعرى جسمها. فريد شوقى ضد توفيق الدقن .. والأسماء تتغير فقط من الشياطين الى الاشرار الى الخطافين .. وقلنا ألف مرة وفى كل أفلامه أنه مخرج متمكن حرفيا ولكنه يبدد قدرته فى موضوعات هايفة. ولكنى ألفت نظر حسام الى أن حتى مستواه التكنيكى كمخرج هبط كثيرا فى « **الخطافين** » عنه فى أفلامه السابقة التى كنت أتابعه فيها باهتمام لأن مستواه فيها متقدم كمخرج مثل «امرأة ورجل». فما الذى بقى من حسام مصطفى اذن فى «الخطافين»؟

أما أنور الشناوى فيبدو أنه قرر اختيار الطريق الاسهل وانتهى هو أيضا بمجرد أن بدأ . لقد كان مخرجا جيدا فى «السراب» ثم قرر التوقف بعد فيلم واحد وجاء فيلمه الثانى «الغضب» — أردأ من «السراب».. ثم جاء فيلمه الثالث « **الشيطان والخريف** » اردأ من «الغضب» ..

الجديد فى هذين الفيلمين هو هذه الجرأة الشديدة فى استخدام الايحاءات الجنسية الصريحة جدا فى الحوار ووضعها بذكاء وتقطيعها على ألسنة الممثلين لكى «تفرقع» بين جمهور الترسو . فى «الشيطان والخريف» تقول ممثلة لممثل : «أنا مش عاوزة لبن .. أنا عايزة دم» وفى «الخطافين» تقول ممثلة لممثل : ما تحط .. يسألها : احط ايه ؟ .. تقول : السكر . كلام برئ جدا فات على الرقابة .. ولكنه لا يفوت على المتفرج ولا على كتاب السيناريو . والبقاء لله. فى الذوق والأخلاق معا !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٩/٢

« بيت من رمال »

الفيلم الجيد .. والمصور الذى أصبح حالة خاصة

مرة أخرى يقدم المصور عبد العزيز فهمى على مغامرة سينمائية لا يمكن أن يقدم عليها غيره.. ومرة أخرى يثبت هذا الفنان العظيم أنه ظاهرة غريبة ومنفردة قائمة بذاتها.. بحيث لا تبدو لها علاقة بما وصلت اليه الحال فى السينما المصرية.. أن قيمة عبد العزيز فهمى الأولى هى بالطبع فى كونه مصورا سينمائيا مصريا عظيما حقق فى أفلامه مستوى يرتفع بتصوير الفيلم المصرى إلى مستوى لا يقل بحال من الأحوال عن مستوى أفلام والتر لاسالى أو رينيس لوكومب أو جيانورى فينانزى وغيرهم من المصورين الذى اعتدنا أن نقدسهم لأنهم أجانب.. ولو ارتفع مستوى الأفلام التى يصورها عبد العزيز فهمى الى مستوى تصويره لها لأصبحت أفلاما عالمية ببساطة شديدة.. ولكن المشكلة أن السينما ليست لوحة وليست كتابا .. وأن مصور السينما مهما كان عبقريا فانه يعمل مع موضوع ومخرج وديكور وممثلين ليسوا عباقرة دائما.. وأبدا .. ومع ذلك فان مستوى الأفلام التى يصورها عبد العزيز فهمى يظل دائما هو أفضل أفلامنا .. ربما لأن مجرد موافقته هو على تصوير فيلم يعنى ضرورة توفر مستوى جيد لكافة عناصر الفيلم الأخرى.. ومع ذلك فليست موهبة عبد العزيز فهمى كمصور هى وحدها التى تجعله «حالة خاصة» فى السينما المصرية.. وانما شخصيته هو نفسه كفنان... ولا أعنى بهذا مجرد سلوكه كانسان بسيط جدا وصادق وشديد الاخلاص ويتمتع بشىء من الجنون الضرورى والمغامرة، فكل هذا لا يكفى لصنع فنان جيد .. ولكن عبد العزيز فهمى هو الوحيد الذى يحاول أن يحترم مستواه الفنى فلا يهبط به الى أى عمل.. وهو المنتج الفقير الذى يصمم رغم ذلك على المغامرة بفلوسه القليلة بين وقت وآخر ليقدم فيلما محترما.. ويصل جنونه ومغامرته الى قمتهما عندما يقدم مخرجا جديدا لأول مرة.. وهو شىء لا يصنعه تجار السينما الذين لا يضعون القرش إلا فى الفيلم المضمون وبالأسماء المضمونة.. ومن هنا فليست صدفة أن عبد العزيز فهمى هو الذى صور أول أفلام عدد كبير من أحسن مخرجينا من توفيق صالح الى شادى عبد السلام وسعيد مرزوق... والغريب أنه

لا يغامر أحيانا بفلوس المؤسسة أو منتج آخر ولكن بفلوسه شخصيا.. ومع أسماء مجهولة تماما وفى موضوعات تحمل كثيرا من روح المغامرة والتجديد هى أيضا.. بحيث تحاول كسر الدائرة المغلقة للفيلم المصرى لتقديم سينما جيدة..

وآخر صور الجنون المطبق - بالمنطق التجارى - هى أن ينتج عبد العزيز فهمى فيلم «بيت من رمال» فيعطى بطولته لوجهين جديدين تماما لم يسمع بهما أحد.. فهذه كارثة بالنسبة للسينما المصرية.. أن رأس المال جبان بطبعه.. وفى السينما المصرية بالذات قد يغامر المنتج بتقديم مخرج مجهول على اعتبار أن المخرج ليست له قيمة بالنسبة لجمهور لا يفرق كثيرا بين فيللينى وعلى طبنجات.. ولكن جمهورنا يدخل الأفلام أساسا من أجل أسماء أبطالها.. واذا كانت أسطورة النجوم قد تحطمت فى السينما العالمية كلها حتى حقق فيلم «قصة حب»نجاحا خرافيا باسمين مجهولين تماما : آلي ماكجرو وريان أونيل .. فليس عندنا منتج يمكن أن يعطى بطولة فيلمه لسارفيناز وعلى كمال سوى عبد العزيز فهمى.. ومع ذلك فقد نجح هذان الشابان إلى حد كبير .. وبالذات سارفيناز التى تعتبر اكتشافا بالنسبة للبطلة التى تبحث عنها دائما السينما المصرية.. فهى جيدة التعبير جميلة مليئة بالحيوية ويمكن أن تكسر احتكار البنتين أو الثلاث اللاتى يقمن بكل العمل ولا يحملن من المواهب سوى الباروكة والمايوه. وعلى كمال أيضا أدى دورا جيدا وأفضل كثيرا من الأدوار الأولى لكثير من نجومنا الكبار الآن.. وميزته أنه بسيط وواثق أمام الكاميرا .. ويمكن أن يكسر أيضا فقر المواهب الشديد الذى نعانيه وإن كانت المشكلة التى ستواجهه هى حجمه الكبير ووجهه القوى وخصوصا عظام الوجنتين .. بحيث لم يقتنع أحد فى «بيت من رمال» أنه صبى فى السابعة عشرة..

وقد وقف عبد العزيز فهمى وراء هذين الوجهين الجديدين كمدير تصوير بحيث قدمهما فى أحسن اطار تكوينى ولونى يمكن أن يحلما به .. والتصوير عموما فى هذا الفيلم عمل متكامل من حيث الاضاءة والتكوين والألوان خصوصا فى فيلم ناعم يعتمد تماما على جماليات الصورة وعلاقة البطلين بالمكان.. وسواء فى التصوير الداخلى أو الخارجى - وهو معظم الفيلم - فقد حقق عبد العزيز فهمى مستوى لا يقل عن الأفلام العالمية كما قلت ..

ولكن الجديد والجرئ فى «بيت من رمال» هو موضوعه القوى الذى كتبه مخرجه سعد عرفه. وهو حالة خاصة أخرى فى أفلامنا .. فهو مخرج هادئ خافت الصوت دائما رغم أنه من القلائل الذين يقدمون أفضل مستويات أفلامنا ،.. والغريب أن سعد عرفة لا يتمتع «بالصيت» الذى تعودنا - حتى النقاد - أن نمنحه لعدد من مخرجينا «الكبار» رغم أنه حقق مستوى من النضج فى أفلامه الأخيرة القليلة.. وهو يتعرض لموضوع جرئ بالفعل فى «بيت من رمال» هو موقف مجتمعنا من الحب .. وهو يقدم شخصيات قليلة يلخص بها كثيرا من تناقضاتنا الاجتماعية والفكرية حسب تصوره هو .. ولكن الفكرة الخاطئة التى تسيطر على سعد عرفه هى تصوره أن التناقض

الأساسى هو بين التحرر والتدين.. فهو يضع الدين فى مواجهة التقدم الفكرى أو الاجتماعى.. وهذا أحد مظاهر المشكلة الحقيقية فى مجتمعنا فقط وليس جوهرها .. فالمشكلة أعمق من هذا.. كما أنه اساء اختيار نموذج الحب الذى يحاربه المجتمع: الأسرة والقانون ورجل الدين «المأذون».. فقد وقف هؤلاء جميعا ضد زواج الشابين لأنهما فى السابعة عشرة.. وهذا رفض طبيعى ومنطقى جدا ولا علاقة له بالرجعية ولا بالتحرر.. فلا أحد يمكن أن يدعو الى زواج الأطفال .. ولو أنه اختار قصة حب طبيعية يحاربها المجتمع لكانت القضية أقوى وأكثر منطقا فى كشف عداوة القوى المتخلفة للحب.. ومع ذلك فنحن مع كل كلمة من أجل الحب وضد التخلف !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٩/٢

« الشيماء .. » وأزمة الفيلم الدينى

تحقق الأفلام الدينية نجاحا تجاريا أكيدا فى العالم كله لأنها تخاطب منطقة فى وجدان الناس من السهل جدا مخاطبتها واستمالتها.. وهى منطقة الشعور الدينى والايمان المطلق بالمقدسات الخارجة عن وعى الانسان المادى بالواقع.. وأدرك فنانو السينما فى كل مكان هذه الحقيقة واستغلوها بذكاء منذ أول أيام السينما.. فكانت الموضوعات الدينية من أول الموضوعات التى عالجتها السينما العالمية منذ بدايتها وربما أولها على الاطلاق .. وربما أيضا كانت الانتاج الدينى دائما هو أضخم انتاج فى تاريخ السينما العالمية كله.. لأن الشركات المنتجة التى أغدقت على تمويل هذه الأفلام لتحقق الجلال والقداسة المطلوبين لمثل هذه الموضوعات.. كانت تدرك تماما أنها أضمن الوسائل لتحقيق عائد سريع لا يحتمل الشك أو المغامرة.. حتى لقد حققت هذه الأفلام قمة ضخامتها فى سلسلة الأفلام الدينية التى أنتجتها هوليوود لسيسيل دى ميل وكنج فيدور وغيرهما مثل «الوصايا العشر» و«بن هور» و«ملك الملوك» وعشرات أخرى من الأفلام التى حققت عائدا ماديا ومعنويا كبيرا فى كل العالم.. وحيث ستغلت هوليوود حتى العقائد المقدسة لبث أخطر الأفكار المتعصبة والصهيونية.

ولقد جربت السينما المصرية فى فترات عديدة من تاريخها انتاج الأفلام الدينية أيضا.. ولكنها كانت الأفلام الدينية الوحيدة التى تفشل فكريا وماديا من بين انتاج العالم كله لهذا النوع.. لأن امكانياتها المادية أولا لم تكن كافية أبدا لتحقيق الانتاج الضخم والديكورات والاعداد الكبيرة الضرورية عادة لمثل هذه الأفلام .. صحيح أن المخرج الايطالى الكبير بازولينى أخرج «انجيل متى» بانتاج متواضع جدا.. ولكن الفرق أن بازولينى قدم هذا الفيلم بوجهة نظر خاصة.. ونحن ليس لدينا بازولينى ببساطة وليس لدينا فنان فيلم يملك وجهة نظر تجاه الموضوع الدينى الذى يعالجه .. وهذا هو السبب الثانى والرئيسى لفشل أفلامنا الدينية.. فكل مخرجينا الذين تصدوا لهذه الموضوعات الصعبة كانوا مجرد رواة .. يفتحون كتب التاريخ الاسلامى ويحكونها بالصور .. ويقفون عند مجرد الواقعة التاريخية دون أى محاولة للفهم والتحليل واستنباط المعانى النبيلة لاسقاطها على الحاضر.. رغم أن التاريخ الاسلامى ملىء بالوقائع المذهلة التى تمتلئ بالقيمة

الفكرية والسياسية والدرامية العظيمة التى يمكن لفنان السينما الواعى أن يحولها الى أفلام رائعة فنيا وفكريا معا.. ولعل السبب الثالث أيضا هو تحريم ظهور الشخصيات الاسلامية الكبيرة على الشاشة مما خلق مشاكل عديدة أمام السينما المصرية فى تناول هذه الموضوعات تناولا كاملا.. فبقيت موضوعات أبطالها غائبون دائما.. لا نراهم وانما نسمع عنهم على ألسنة الآخرين.. فالبطل غائب والشخصيات الثانوية فقط هى التى تتحرك وتحوم من حوله ..

ولكن السينمائيين المصريين هم الذين وضعوا أنفسهم فى هذا المأزق.. لأنهم توقفوا فى تناولهم للموضوعات الدينية عند مرحلة واحدة فقط هى مرحلة ظهور الإسلام أو فجر الاسلام حيث يستحيل اظهار الأبطال الحقيقيين - وأولهم الرسول والصحابة - على الشاشة.. لأن أحدا من سينمائيينا الأفاضل الذين يريدون أن يتاجروا حتى بالدين دون أن يصلوا إلى جوهره .. لم يحاول أن يفتح أى كتاب فى التاريخ الاسلامى ليكتشف قصصا رائعة من الحكمة والعدل والشجاعة وحرية الانسان وزهد الحكام والتجرد من الغش والسرقة والرشوة والزيف وظلم العباد . فأين مخرجونا من هذه القيم النبيلة التى هى جوهر الاسلام الحقيقى؟

ومع ذلك فرغم الفشل الدائم لأفلامنا الدينية - ماديا وفكريا وسينمائيا - فان السينما المصرية مصممة دائما على انتاج أفلام دينية.. وبعد سنة واحدة من الفشل «التاريخى» لفيلم «فجر الإسلام» نعود فننتج «الشيماء» أو «شادية الإسلام» .. والشيماء هى أخت الرسول التى اشتركت معه هى وأخوها عبد الله فى الرضاعة من السيدة حليمة السعدية.. وكانت الشيماء من أوائل من آمنوا برسالة محمد عندما كانت قريش كلها تحارب هذه الرسالة بالقوة وبالمال وبالشر.. واحتفظت الشيماء بموقفها الشجاع هذا رغم حياتها وسط بنى سعد احدى عشائر العرب الصغيرة التى تعارض الدين الجديد.. بل ورغم زواجها من بجاد أحد أبناء هذه العشيرة وحبها له .. ومن هنا تولد دراما هائلة تصلح موضوعا سينمائيا ممتازا.. خط الصراع الأساسى فيها هو بين حب الشيماء لأخيها محمد ودينه الجديد.. وحبها فى نفس الوقت لزوجها بجاد الذى يحارب هذا الدين هو وقومه بكل عنف.. ويقع هذا كله وسط الصراع الكبير بين محمد وقريش.. بين الدين الجديد بكل معانيه السياسية والاجتماعية فى المساواة والعدالة وحرية الإنسان وحب الفقراء.. وبين القيم الاقطاعية والدكتاتورية لمجتمع الجاهلية القبلى المتسلط الذى يحكمه أعيان قريش وتجارها وسراتها وقوادها العسكريون.. فضلا عن دهاة يهود الأوس والخزرج..

هنا مادة سينمائية هائلة اذن.. فما الذى فعله بها الفيلم ؟

● يركز السيناريو على الشيماء كشخصية محورية تنطلق منها كل خيوط الصراع مع بعض المؤامرات التى دبرتها قريش وبنى سعد ضد محمد .. وبعض المعارك التى قادوها بعد محاولات قتله قبل هجرته الى المدينة.. واذا كان صحيحا تاريخيا أن الشيماء كانت مغنية فليس معقولا أن يبالغ السيناريو فى حجم مسألة الغناء هذه بحيث يقدم الشيماء أقرب الى المطربة المحترفة.. فهى

تبدو متفرغة تماما للغناء طول الوقت وفى كل مناسبة.. حتى أن المعجبين من القبائل الأخرى يدخلون بيتها فى أى وقت لينعقد مجلس الطرب .

و .. «غنى يا شيماء» .. ولا أحد يدرى كيف كانت الشيماء تفرض عليهم أغانيها فى مدح محمد والدين الجديد بينما يمقته الجميع ويحاربونه.. منتهى التسامح والتحرر الفنى والعقائدى فى الجاهلية الأولى !

ولقد كانت الشيماء بهذا الشكل الذى قدمها به الفيلم تحل كل مشاكل المجتمع العربى فى فترة من أخطر فتراته بمجرد الغناء.. فهى تغنى فى البيت وفى الوادى وفى الجبل وفى الفلوات ووراءها جموع الناس يرددون كلماتها كزعيمة ثورية.. بل ان الشيماء استطاعت أن توقف حربين بمجرد أن جعلها الفيلم تغنى للجيوش الذاهبة للحرب تدعوها لعدم الذهاب.. فكانت الجيوش تنفض بالفعل ويذهب كل واحد الى حال سبيله.. وبهذا الشكل الساذج استطاع الفيلم أن يحل كثيرا من المشاكل وان يحول اللحظات التاريخية الحاسمة الى لحظات كوميدية لأن صانعى الفيلم تصوروا أنهم يقدمون اختراعا جديدا هو «الميوزيكال دينى».. أى الفيلم الدينى القائم على الغناء والموسيقى !

ورغم أن الفيلم يخاطب الجماهير الواسعة فى أعرض وأبسط حالاتها إلا أنه يتحدى هذه الجماهير تماما أن تفهمه.. فهو أولا لا يتجاوز مرحلة فجر الإسلام ويحكى الوقائع التاريخية التى يعرفها طلبة المدارس ولا يقدم أى تحليل أو وجهة نظر أو استخلاص موقف أو قيمة تصلح لعصرنا .. ويكتفى ببعض المواقف التى يمكن أن تثير عواطف الجمهور الى التصفيق.. ويغفل أسباب الصراع الأساسية بين محمد وقريش.. فلا أحد يمكن أن يفهم سر ضراوتهم فى حرب محمد لأن الوعى التاريخى غائب عن الفيلم.. فنحن أمام مجموعة من الأشرار يحاربون بطلا لا نراه ولا نعرف أسباب هذه الحرب.. والأحداث معقدة جدا والحروب متداخلة بحيث لم يعرف أحد من يحارب من .. والحروب تنشب ثم تتوقف فجأة لنرى جيشا كاملا وقع فى الأسر.. والشيماء تملك قوة هائلة وتأثيرا غريبا على الناس دون مبرر خاص ومقنع سوى أنها مغنية، وهى تمسك السيف لتضعه فى رقبة عكرمة الشرير حتى يسيل منه الدم على الطريقة الامريكية.. وشخصيتها تتخبط بين المطربة والقديسة والزعيمة الثورية والفارسة دون أن تصاغ هذه الملامح كلها فى شخصية محددة ومقنعة.. ثم ان المتفرج المسكين يرى هذا كله على طريقة السينما الصامتة.. لأن الكارثة الحقيقية فى هذا الفيلم هى الحوار .. أنه ليس حتى بالعربية الفصحى.. وانما بعربية قريش التى انقرضت .. وفضلا عن رداءة الصوت التقليدية فى الفيلم المصرى فان كاتب الحوار يختار اللغة الاسترالية ليضعها على ألسنة أبطال المفروض أنهم يخاطبون جمهورا من البسطاء.. ويكفى أن أبسط عبارات الفيلم وأكثرها فهما هى هذه : «عمت صباحا يا أخا العرب.. تبا لكم أيها المخادعون.. ويحك .. أفصح.. اصمتى يا امرأة.. والله لئن لم تصمتى لأضربن عنقك».. ثم

نسمع الشيماء تغنى أمام فراش زوجها الجريح : «واجريحاه!» .. ثم تصل الكارثة الى قمتها عندما نسمع عبارة كهذه «انكم لقوم بخت» بضم الباء والتاء.. ثم عندما نكتشف أخطاء نحوية فى فيلم اسلامى مثل «لو كان فى قريش خيرا» وصحتها «خير» طبعا !

ويمكن أن تكتمل الصورة عندما نتأمل معاناة المتفرج المسكين فى محاولة فهم وحفظ أسماء الشخصيات نفسها.. صحيح أن الفيلم تاريخى.. ولكن ما ذنب متفرج ٧٢ لكى يتابع فيلما أسماء أبطاله : «الشيماء . بجاد . عكرمة . شاس . الحارث . النجدى العراف . سراقة بن مالك . هند بنت عتبة . نوفل الديلى . كنانة . مرسع. جدى . بديل. هودة . دريد بن الصمة !! » وهى أسماء لم أفهمها بالطبع من الشاشة ولكنى نقلتها بالحرف من «السيناريو» الذى يوزع مع الفيلم !

أما حسام الدين مصطفى فقد أكد من جديد موهبته الحرفية وقدم فيلما «كبيرا» بالمعنى الشكلى.. حرك مجاميع كبيرة واستغل المساحات الواسعة والحركة السريعة والايقاع المتدفق والتكوين الذى أجاد فيه استخدام المستويات المختلفة للمنظر .. بحيث قدم أفضل أفلامنا الدينية سينمائيا .. وبذل جهدا كبيرا لكيلا يطبع الفيلم بأسلوبه المعروف فى العنف والحركة بحيث لا يتحول الى «الشيماء الثلاثة».. ولكنه وقع فى اغراءات شكلية عديدة أكثرها سذاجة مشهد مؤامرة قريش على محمد التى استخدم فيه حركة «الزوم» ٣٤ مرة وهو رقم خرافى لم يحدث فى مشهد واحد فى تاريخ السينما كله .. كما لم ينس طبعا أن يحشر «رقصتين بطن» لأن الكفار طبعا كانوا يعرفون الكباريه أيضا .. ويبقى الشىء الرائع فى هذا الفيلم وهو صوت سعاد محمد العظيم الذى لم تفسده الغلطة البشعة وهى استخدام «الاورج» الكهربائى الذى لم يكن معروفا قطعا أيام عكرمة ودريد بن الصمة !! ...

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/٩/١٦

ما هى بالضبط حكاية ..
البنت التى اسمها مرمر ؟

بعد أن تقضى ساعتين فى فيلم «**حكاية بنت اسمها مرمر**» ستخرج لتسأل نفسك: ايه الحكاية؟ ما الذى يريد هذا الفيلم أن يقوله ؟ ما هى قضية البنت التى اسمها مرمر بالضبط ؟

تركت مرمر بيتها فى بنى سويف لتلتحق بكلية البنات فى القاهرة. أقامت فى بيت خالتها حيث التقت من جديد بأحمد ابن خالتها الذى تربطها به ذكريات اللعب وهما طفلان.. ذات ليلة ضبطوا أحمد فى حجرتها فطردوها من البيت وأعادوها الى بنى سويف لتتزوج من جاد الله الثرى الجلف الذى لا تحبه.. لكنها استأنفت علاقتها بأحمد من جديد وضبطها زوجها معه من جديد أيضا فحاولت قتله.. وطلقها.. لكنها لم تتزوج أحمد وقررت أن تشتغل مضيفة طيران.. وانتهى الفيلم بلقطة لطائرة تحلق فى الجو !!

طيب .. وبعدين ؟!

لماذا يحكى لنا الفيلم حكاية البنت التى اسمها مرمر ؟ ما هى العبرة أو الخبرة أو الحكمة البليغة التى نخرج بها من حكاية البنت التى اسمها مرمر ؟

هل هو فيلم عن تقاليد الصعيد الجامدة التى ألقت بمرمر فى أحضان رجل متوحش لا تحبه لمجرد أنه اشتراها بفلوسه ؟

هل هو فيلم تربوى عن مساوئ التربية الخاطئة التى استخدمتها أم مرمر مع مرمر منذ طفولتها بحيث ألغت شخصيتها وعلمتها أن تخاف حتى من أنوثتها ؟

هل هو فيلم أخلاقى عن القيم الخاطئة التى تسود أحكامنا على الحب والجنس والحرية والصداقة ؟

أن كل هذه الموضوعات موجودة فى الفيلم ولكنها موجودة بالصدفة كمجرد خطوط خافتة لا تشكل فى مجموعها - ولا يشكل خط واحد منها - مشكلة حقيقية جديرة بأن تصبح موضوعا لفيلم .. بحيث تحس فى النهاية أن هذه «الدوشة» كلها حدثت لمجرد أن بعض الناس جلسوا مرة

معا.. ففكروا فى صنع فيلم.. ولمجرد أن يقوم منتج بالانتاج ومخرج بالإخراج.. وممثلة بالانفراد بالبطولة !

لقد كان يمكن دخول كاتب السيناريو سيد خميس ميدان الكتابة للسينما كسبا حقيقيا لهذا المجال الذى احتكره تجار الأوهام وقصص الكباريهات والعصابات .. فسيد خميس يملك الخبرة ويملك الجدية والتفكير الناضج.. وهو فى هذا الفيلم يكتب سيناريو جادا بالفعل ويحاول أن يلمس بعض قضايانا الحقيقية ولكن من بعيد جدا وبخوف واستحياء شديدين كأن نسمع أحيانا جملة عابرة هنا أو هناك مفروضة فرضا على ألسنة الممثلين بحيث لا تترك أثرا مثل «ملعون ياداء الصمت» و «أهو احنا كده نعالج كل مشاكلنا يا بالشعر يا بالأغانى».. والتعبير عن كل الأشياء الأخرى يتم بالحوار أيضا .. كمية رهيبة من الحوار .. لأن السيناريو يغلب عليه الطابع التليفزيونى تماما .. فى الجو العائلى والحوار الكثير والحركة المحدودة فى الديكورات والايقاع البطئ وحتى فى أسلوب الإخراج الذى حصر فيه بركات نفسه فى تكنيك التليفزيون المحدود فى اختيار حجم واحد للكادر هو الحجم المتوسط ليسود الفيلم كله .. وحتى فى اغفال استخدام الألوان استخداما جماليا أو دراميا بحيث نحس فى النهاية أننا لم نكن لنخسر شيئا لو رأينا الفيلم بالأبيض والأسود!..

أن الغريب الآن أن مخرجا كبيرا مثل بركات أخرج منذ سنوات عديدة «دعاء الكروان» و«الحرام» يعود مستواه فيتراجع ويقبل الآن إخراج أى أفلام باهتة وضعيفة ومن أجل الرواج التجارى وبلا أى اضافة حقيقية لمستواه الحرفى كمخرج بل ومع التقهقر الى الخلف فلماذا لا يقاوم بركات وهو يملك المقاومة ؟ وما هى القيمة الفنية أو الموضوعية لفيلمه عن البنت التى اسمها مرمر ؟

ان الخلفية الاجتماعية الهائلة التى تعطى القصة فرصة لمعالجتها تبدو ضائعة تماما بحيث لم تبق إلا الحكاية الفردية لبنت اسمها مرمر .. والفيلم صادق بالفعل فى تقديم «حكاية» مجرد حكاية بلا أبعاد ولا أعماق ولا مغزى.. كأنه مجرد «سيرة ذاتية» أو فيلم تسجيلى طويل عن وقائع حياة السيدة مرمر وظلم الناس لها .

لم يتعرض الفيلم للعلاقات الاجتماعية الشديدة التعقيد والتخلف التى جاءت بمرمر من الصعيد الى القاهرة ثم أعادتها الى الصعيد لتلقيها فى فراش زوج جلف .. لم يرسم الفيلم صورة لهذه الأرضية الاجتماعية الا ببعض عبارات الحوار التليفزيونى «اوعى يا مرمر تعملى كذا وكذا ..».

لم يتعرض الفيلم لشخصية الزوج الغنى الذى يحتمى بالدين ليخفى نزواته الجنسية الشرهة.. هذه الشخصية الخصبة المليئة بالدلالات من حيث سيطرته الاقتصادية على البيئة المتعلية المختنقة ومن حيث تركيبته المليئة بالكذب والشراسة والادعاء الدينى والنفاق.. وقدرة هذه الشخصيات فى

المجتمعات المتخلفة على السيطرة فكريا واقتصاديا .. وهذا الجانب الآخر الاستغلالى والدجال لمثل هذه الشخصية فى مجال سيطرتها الادارية والسياسية والذى بدأه الفيلم بالفعل فى مشهد هزيل للعمال يهتفون للمدير جاد الله .. كل هذا اختفى تماما من الفيلم الذى كان مشغولا فقط بالازمة الخاصة للسيدة مرمر.. وتحولت شخصية جاد الله الى مسخ كاريكاتيرى يأكل ويتجشأ ويقفز على السرير باستمرار ويلقى «بالافيهات» التى تستهدف اضحاك جمهور الترسو .

وحتى شخصية مرمر نفسها كان يمكن أن تكون نموذجا لصراع الفتاة المصرية الطامحة للتعليم وللحب وللحرية وسط عوائق اجتماعية وأخلاقية عديدة.. ولكنها تحولت الى شخصية باهتة وبلا ملامح وبلا قدرة على تجسيد أى صراع أو معاناة .. لأنها لم تجسد من البداية أى معركة حقيقية .. أن حصرها الفيلم فى مشكلتها الخاصة عندما عزل الشخصيات كلها فى حركتها الخاصة ودون أن يربطها بصراع اجتماعى كامل.. إلا من خلال بعض عبارات الحوار .. حتى شخصية أحمد الشاب الضعيف السلبى الذى لا يدافع عن حبه أبدا.. لا نفهم سر ضعفه هذا الا فى جملتى حوار يقولهما لسامية شكرى وهو يتمشى معها ليشكو من ظروف طفولته وتربيته.. فكل ألغاز الفيلم يفسرها بالحوار.. وكل مشاكل الفيلم يحلها بالحوار.. بل أن الفيلم يخترع – وبالحوار أيضا – حلولا عبقرية لكل مشاكلنا المزمنة.. وهذه الحلول العظيمة هى الحب والمذاكرة والعمل.. إن مشكلة الشاب المصرى يمكن حلها ببساطة بأن يقرر العمل.. وأن يحب زميلته فى الكلية ويتزوجها ويذاكر ويجد وظيفة بعد الظهر .. والعصا السحرية فى سينما ميامى تتكفل بتحقيق تلك المعجزات فى ثوان.. محمد خيرى تلميذ فى الجامعة قال لسامية شكرى زميلته التى يحبها : «نتجوز وندور على شقة ونشتغل بعد الظهر أنا بتلاتين جنيه وانتى بخمسة وعشرين .. ونذاكر .. » وفى اللقطة التالية مباشرة ان كل هذا قد تحقق .. وفى اللقطة الثالثة كانت سامية شكرى تحل مشكلة الطعام أيضا بجملة واحدة : «مرة نتعزم.. ومرة نصوم.. ومرة نصهين .. ومرة ناكل هوا» ومرمر نفسها قررت فجأة أن تشتغل.. فاكتشفنا أن المشكلة الوحيدة أمام الفتاة المصرية التى تبحث عن عمل هى أنها لا تعرف لغات.. وبمجرد أن اشترت أسطوانة تعلمت منها كلمتين انجليزى.. وجدت وظيفة مضيفة طيران.. وطارت.. أى عالم سحرى هذا .. مشاكله تحلها الكلمات والارادة القوية والحب والمذاكرة والعمل بعد الظهر وأسطوانات اللغة الانجليزية.. والشقق والوظائف متوفرة فيه بمجرد الطلب .. والصحفى المتخرج حديثا يسكن فى قصر بكنجهام لأنه صحفى من عالم بركات وسيد خميس.. حيث يحب الأطفال بعضهم ويلعقون العسل.. فيصبح برطمان العسل وهم كبار رمزا للحب وللجنس وللخلاص أيضا «مرمر ضربت زوجها ببرطمان عسل؟!»

أما لو كان لابد أن نتحدث عن التمثيل فلم يكن هناك حسنة واحدة سوى أداء صلاح منصور الكاريكاتيرى الذى مسح كل الشخصيات الأخرى.. أما سهير المرشدى فقد كان أداؤها باهتا

جدا .. وهناك فرق بين افتعال الرقة والضعف والانكسار .. وبين التعبير القوى عن هذه الأشياء لقد عبرت سهير عن شخصية منكسرة ولكن دون أن تبرز القوة الكامنة فى هذه الشخصية .. وهذا خطأ رسم الشخصية فى السيناريو أيضا .. ولكن عيب سهير الدائم هو افتعالها الرقة والبراءة بحيث تبدو كل أدوارها باهتة فى النهاية.. ولن تكفى أى حملة دعائية صحفية لاخفاء هذه الحقيقة.. الذى يخفيها فقط أن تغير سهير المرشدى منهجها فى التعبير أمام الكاميرا ليصبح تعبيرا صادقا فقط .. لأن طاقتها كممثلة هى قطعا أكبر مما «تفتعله» على الشاشة.. وهو نفس الشيء بالنسبة لمحمود ياسين .. فموهبته أكبر بكثير مما يفعله كل يوم وفى كل فيلم .. مجرد أن يتمشى بخطواته الهادئة ويتكلم بصوته الهادئ الجميل ويبتسم ابتسامة مهذبة ..

طيب وبعدين يا محمود .. أنا واثق أنك أكبر من هذا .. حتفضل تتمشى فى الأفلام لغاية امتى ؟

● مجلة «الاذاعة» ١٩٧٢/٩/٢٢

«الشيطان امرأة»

من هو الشيطان الحقيقى فى هذا الفيلم ؟!

بعض الناس يعتقدون أن المرأة هى الشيطان شخصيا .. وأنها مسئولة عن كل كمية الشر فى العالم.. وأنه اذا كان وراء كل رجل عظيم امرأة.. فان وراء كل رجل فاشل ومهزوم ومنتحر امرأة أيضا.. وواضح أنها فكرة قديمة جدا ورجعية .. وأنها مرتبطة بالنظرة الجنسية المعقدة للمرأة فى المجتمعات المتخلفة التى تعتبرها مجرد متاع جسدى يغرق فيه الرجل فيروح فى داهية.. وطبيعى أن يسقط هذا المفهوم الشرقى المتخلف لتبقى النظرة المتحضرة للمرأة ككائن إنسانى نبيل ومساو تماما للرجل ..

وليس الجنس هو وظيفته الوحيدة بل احدى وظائفه فقط مثل الحب والأمومة والعمل.. ومع ذلك فقد كانت هناك «تيمة» شائعة فى السينما وفى الفن عموما عن تلك العلاقة المدمرة بين امرأة ورجل يقعان فى الحب فلا يستطيعان الخلاص منه إلا بالموت ..

وغريب أن يحصر فنان فى السبعينات نفسه فى هذه النغمة البالية والتى استهلكت فى السينما العالمية.. ولكن طبيعى أن تعود السينما المصرية فتقدمها فى فيلم **«الشيطان امرأة»** ما دامت السينما المصرية لا تريد أبدا أن تخرج عن الأفكار الثلاثة أو الأربع التى تعتقد أنها كل مشاكل العالم .. وحرام أن تغامر أفلامنا مرة فتحاول أن تجدد جلدها.. حرام أن تنتقى موضوعا له علاقة باليوم وبالحقيقة .. وحرام أن تتوقف عن النقل والتقليد والاقتباس لكى تفكر هى مرة واحدة.. فالتفكير فى السينما رجس من عمل الشيطان.. الذى هو امرأة أحيانا.. ومخرج أو سينارست أحيانا أخرى.

ويريد هذا الفيلم أن يقنعنا بأن نجلاء فتحى يمكن أن تكون عاملة غلبانة جدا فى مصنع تريكو.. ومع ذلك فهى تفرض على المخرج أن تظهر فى الدور كنجلاء فتحى وليس كياسمينة العاملة .. بمعنى أنها تظهر وسط العاملات الحقيقيات المنكسرات الذابلات صفر الوجوه.. كوردة متفتحة متوهجة تتقصع طول الوقت وتمضغ اللبانة وتشخط فى وكيل النيابة وتقتحم غرفة مدير الشركة بوقاحة وترهب المصنع كله وتضرب العاملات وكأن ليست هناك قوة تقف فى وجهها.. لأنها كما يقدمها السيناريو هى نجلاء فتحى النجمة وليست الشخصية التى تلعبها.. ولذلك يصبح

طبيعيا جدا أن نراها تلبس فى المصنع ماكسى طويلا مشقوقا من الخلف.. والماكياج على الآخر.. ويصبح طبيعيا أن تحب حارس المصنع فتأخذه الى الشاطئ لتلبس المايوه البكينى فى المشهد الخالد فى السينما المصرية .. فاذا كانت الطبقة العاملة فى فيلم المخرج الايطالى ايليو بترى تذهب الى الجنة.. فانها فى فيلم نيازى مصطفى تلبس البكينى !!

وفى هذا الفيلم يتحول الطيبون الى أشرار ببساطة شديدة.. إن محمود ياسين الحارس الشريف يقع فى حب العاملة التى تتصرف بخلاعة شديدة أمام الجميع وكأنها تشتغل فى كباريه وليس فى مصنع تريكو .. وهو يتحول الى لص ومجرم ببساطة.. وكلما رفضته انساق وراءها أكثر حتى أصبح ممكنا أن يصنع أى شىء قبل أن يقتلها فى النهاية كما نتوقع جميعا من أول الفيلم.. ولكن لكى يستمر بنا الفيلم فى هذه الحدوتة كلها طوال الواحد والعشرين كيلو التى هى وزنه الصافى فانه يلت ويعجن بالألوان الطبيعية ويقدم للجمهور الغلبان المحروم من أى ألوان فى حياته.. توليفة عظيمة من كل ما يمكن أن يخدره ويمنحه حلاوة الحلم والصبر !

الحلم بعالم آخر : الألوان والفساتين والديكورات .. كانت الفتيات ورائى فى دار السينما يشهقن طول الوقت عند كل فستان تلبسه نجلاء فتحى ومديحة كامل.. وعند كل بدلة جديدة يلبسها محمود ياسين وغسان مطر .. وكانت كل بنت تقول لصديقها الجالس بجوارها فى السينما لازم تجيب بلوفر زى اللى لابسه محمود ياسين.. لازم تجيب بدلة بتلمع زى غسان مطر ! .. وكانت نفس الشهقات ترتفع عندما تستعرض الكاميرا ديكورات الشقق الفخمة والأثاث المذهب .. وكل هذا يملكه غسان مطر ومديحة كامل اللذان يديران شقتهما للقمار وأغراض أخرى.وحيث كانت الألوف تجرى ببساطة بين أيدى المهربين واللصوص وغيرهم.. وهى وسائل تخدير وأحلام بالثراء السريع نقدمها لشبابنا طوال ساعتين .. لكى نقول لهم فى آخر خمس دقائق أن الجريمة لا تفيد وأن البوليس يصل دائما فى اللحظة المناسبة !

الجنس : مشاهد اللحم الأبيض الحى فى المايوهات على البلاجات وفى غرف النوم !

الضرب : معركة محمود ياسين مع الأشرار ومع عصابة التهريب وطلقات الرصاص ومطاردات السيارات التى كان يفلت منها دائما ويعود الى نجلاء لا أحد يدرى كيف !

الميلودراما : أم محمود ياسين تكتشف بالصدفة أنه لص عندما تسمع درسا أخلاقيا من أخيه العاقل !

سمير صبرى : معبود الفتيات الجديد الذى يغنى ويرقص ويوقع نجلاء فتحى فى حبه من أول نظرة.. المثير هذه المرة أنه يظهر بشخصيته الحقيقية : سمير صبرى نجم النادى الدولى .. فكيف سمح للسيناريست بأن يجعله يغنى بالطلب فى حفلة صلاح نظمى مهرب المخدرات ؟!

أن الشيطان ما زال هو البطل الحقيقى لأفلامنا .. وهو يكون امرأة أحيانا .. وسيناريست دائما !!

● مجلة «الاذاعة» ١٩٧٢/٩/٢٨

«لحظات خوف»

نستطيع أن نتغاضى عن أن فكرة الفيلم مكررة وانها دليل افلاس كامل ودوران فى نفس عجلة السينما التجارية : فريد شوقى الشهم البرئ الذى ذهب الى السجن نتيجة خطأ أو وشاية من أحد أصدقائه وبعد خروجه من السجن يحاول أن يبدأ حياة شريفة.. هذه الفكرة تلح على فريد شوقى فى أفلامه الأخيرة.. وتكررت بالذات فى «كلمة شرف» و«الغضب».. ويعود فيلم **«لحظات خوف»** فيكررها. وكأن جميع أفكار العالم قد نفدت.. بحيث لم يعد أمام كتاب أفلامنا إلا أن يقفزوا على نفس الفكرة وبإلحاح شديد وممل وكأنهم مصممون على أن يصبح قدر السينما المصرية هو فريد شوقى الذى حبسوه ظلما والذى يريد أن يتوب.. وكأن الجمهور المسكين مسئول عن حبسه ؟

ومع ذلك فنحاول أن نتغاضى عن هذا كله وأن نناقش شيئا واحدا: اذا كان فريد شوقى قد خرج من السجن بعد سبع سنوات قضاها فيه ظلما بعد أن وشى به زميله يوسف شعبان.. وأراد أن يجبره على الاعتراف بهذه الوشاية لكى يدخل السجن هو الآخر.. فكيف استطاع أن يرسم هذه الخطة الجهنمية لاجبار يوسف شعبان على الاعتراف.. والتى جند لها جيشا كاملا من الرجال والنساء ينفذ كل منهم جزءا من الخطة التى نكتشفها فى النهاية ؟ كيف استطاع السجين الخارج بعد سبع سنوات أن يدبر كل هذا ؟ كيف استطاع أن يمول هذه العملية كلها؟ كيف فتحت أخته ميرفت أمين هذه الشقة الفخمة وعاشت هذه الحياة الأسطورية؟ كيف أحبت سكرتيرة الشركة الكبيرة صاحب كشك سجاير وقضت معه كل هذا الوقت فى الكازينوهات ..؟ كيف استطاع فريد شوقى أن يلاحق يوسف شعبان بهذه الدقة السحرية وكأنه يعلم الغيب ؟

آلاف الأسئلة التى لا تعكس هيافة الفيلم بقدر ما تعكس هيافة السائل نفسه.. فالمطلوب تصوير فيلم بأى شكل وبأى كلام.. والمفروض أن يظهر عبد المنعم ابراهيم فى لقطتين : لقطة يقول فيها : «الله يخرب بيتك لتانى مرة». ولقطة يقول فيها : الله يخرب بيتك لتالت مرة» ثم ينتهى دوره.. والمفروض أن يظهر توفيق الدقن فى لقطتين أيضا يقول فيهما : «الأمانة وصلت والأمور استوت.. وعال العال يا بطاطة .. وعلى كل لون ياباتستة!!»».

ولكن ألم يكن مفروضا أيضا أن ينتج محمد رجائى بعد كل تاريخه فى السينما .. فيلما أفضل من الباتستة ؟!

● **مجلة «الاذاعة» ١٩٧٢/١٠/١٤**

السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

بالضبط أول أمس الخميس.. أصبح عمر السينما المصرية «الرسمى» ٤٥ سنة !

يوم ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ عرض لأول مرة فى سينما متروبول بالقاهرة أول فيلم مصرى حقيقى : «ليلى»(١)..

الممثلون كانوا : عزيزة أمير واستفان روستى وأحمد جلال وأحمد الشريعى.. وبمبة كشر.. وكاتب القصة والسيناريو أحمد جلال .. المخرج .. استفان روستى.. والمصور تيليو كارينى ..

وضيوف حفلة العرض الأول : طلعت حرب وأحمد شوقى..

مات هؤلاء جميعا.. وربما مات الفيلم نفسه كما ماتت ليلى .. فقد لا تكون هناك هيئة أو مركز مالديه نسخة منه ..

ولكن عشنا نحن وعاشت السينما لنفاجأ أول أمس بأن الفيلم المصرى.. هذا الطفل الذى كنا نظنه يحبو ويتعلم أن يقول شيئا .. عمره ٤٥ سنة فعلا !!

ومع ذلك فهى ليست مفاجأة .. فقد كنا نعرف الحقيقة ولكننا لا نصدقها..

والآن.. هل حاول أحد أن يتذكر هذه المفاجأة ؟ هل حاول أحد أن يحتفل وأن يفرح أو يحزن أو يدرس أو يتساءل عن أحوال السينما المصرية وتجاربها ومشاكلها ومستقبلها.. هل حاول «مركز الصور المرئية» مثلا – وهو المركز السينمائى الوحيد فى البلد – أن يصنع شيئا ؟ هل حاولت المؤسسة ؟

«جمعية الفيلم» فقط – وهى أصغر وأفقر الجمعيات السينمائية فى البلد – هى الوحيدة التى تقيم الآن شهرا لدراسة السينما المصرية بصمت وتواضع شديدين .. ربما لأنها لا تملك شيئا ولا تطمع فى شىء.. وتحب السينما بالفعل !

---

(١) كانت المعلومات المتوفرة وقت أن كتب سامي السلاموني هذا المقال فى عام ١٩٧٢ هو أن فيلم «ليلى» كان أول فيلم مصرى روائى طويل، ولكنني تمكنت من خلال ابحاثى لكتابة الجزء الأول من كتاب «تاريخ السينما فى مصر» والذى صدر عن نادى السينما بالقاهرة فى ابريل ١٩٨٩، من اكتشاف أن هناك فيلما مصريا روائيا طويلا صامتا قد سبق فيلم «ليلى» وهو فيلم «فى بلاد توت عنخ أمون» الذي تم عرضه الخاص يوم الاربعاء ١١ يوليو ١٩٢٣ وتم عرضه العام يوم السبت أول مارس ١٩٢٤ فى سينما متروبول بالقاهرة، وبناء علي هذا يصبح فيلم «ليلى» هو ثاني فيلم مصري روائى طويل. وقدأطلعت سامى السلامونى علي الوثائق التي تثبت ذلك خلال عام ١٩٨٨ قبل أن يصدر كتابى، واقتنع بها . (أحمد الحضرى).

ما علينا!!

المهم أننا ندرك الآن أنه أصبح ضروريا أيضا - الى جانب دراسة مراحل ومشاكل ومستقبل السينما المصرية .. أن ندرس حاضرها!.. أين هى الآن؟ ما هى الصورة الحقيقية للسينما المصرية فى نفس الشهر - نوفمبر - بعد ٤٥ سنة من ميلادها ..؟ ويقدم لنا العيد فرصة هائلة.. فنحن من خلال زحام أفلام العيد .. يمكن أن نحاول اكتشاف بعض ملامح السينما المصرية .. كيف هى اليوم ؟

● **« ولدى »..**

فيلم من إخراج مخرج شاب - نادر جلال - تخرج من معهد السينما وهو حدث خطير دخل بلادنا عام ١٩٦٨ وكان المفروض أن يخرج نوعية جديدة تماما من فنانى السينما تصنع شيئا مختلفا على هذا الذى يصنعه غيرهم من السينمائيين الذين لن يتخرجوا فى معهد السينما ولا حتى معهد القطن.. ولقد حاول نادر جلال فى فيلمه الأول «غدا يعود الحب» أن يقدم علاجا فنيا لقضية اجتماعية حسب تصوره هو الخاص لحدود هذه القضية.. وقدم مستوى حرفيا لا بأس به بالنسبة للمستوى التكنيكى لأفلامنا عموما.. ولكنه وجد نفسه منقادا فى استخدام أدواته الفنية - الألوان والتشكيل وبناء السيناريو - لأسلوب ليلوش الفرنسى .. ولكن بدون رؤية أصيلة وناضجة تليق بمخرج شاب .. وهو فى فيلمه الثانى «ولدى» يتراجع حتى عن مجرد محاولة طرح موضوع اجتماعى ويختصر الطريق بسرعة الى الفيلم التجارى المضمون النجاح حسب تصوره هو وتصور عقلية المنتج المصرى عموما.. وهى عقلية تفترض أن المجتمع كله عصابات .. وأن الصراع الاجتماعى الوحيد الذى يدور فوق هذه الأرض هو صراع العصابة ضد البوليس .. وأن طلقات الرصاص تتطاير فى شوارع القاهرة طول الليل والنهار .. ويختفى الناس عموما من فيلم «ولدى» كما يختفون من كل هذه الموجة من الأفلام .. ليس هناك مدينة ولا بشر على الاطلاق إلا العصابة والبوليس والكباريه الذى ترقص فيه عشيقة البطل .. والبطل نفسه شخصية غريبة ترسمها السينما المصرية التجارية بخبث شديد جدا دون أن يلتفت أحد إلى هذا الخطر الذى يهدد مفهوم الطبقات الشعبية الكادحة - وهى جمهور هذه الأفلام - للبطولة .. فالفيلم مثل كل أفلام فريد شوقى الأخيرة تقدم هذا النجم الذى تعتبره الطبقات الشعبية نوعا من المثل الأعلى كمجرم قرر فجأة أن يتوب ويتخلى عن عصابته التى تصر على استمراره ومطاردته حتى نهاية الفيلم .. وهذه الفكرة تلح على فريد شوقى فى كل أفلامه الأخيرة.. وهو يريد أن يكسب تعاطف الجمهور معه بهذه التوبة.. وكأن المفروض أساسا أن يكون الانسان مجرما ثم يتوب .. لماذا لا يقدم فريد شوقى شخصية البطل كرجل شريف أصلا ؟ .. أنه يريد أن نتعاطف معه بعد أن رأيناه فى اللقطات الأولى من الفيلم قاتلا مأجورا يصوب مسدسه على رؤوس أربعة أو خمسة رجال فيقتلهم

فورا .. ثم يقرر التوقف فجأة لاعجب وأسخف سبب فى العالم .. لمجرد أن ابنه الطفل جرى منه على الشاطئ وقال أنه زعلان منه لأنه قاتل مأجور وأنه لابد أن يتوقف عن هذه الحكاية .. ولأن شخصية المجرم شخصية نبيلة ومليئة بالحنان والشهامة والعواطف السامية فانه يقرر ببساطة شديدة أن يتحول من مجرم الى رجل شريف .. وتحاول العصابة استرداده فتقتل ابنه .. ويصبح واجبه المقدس بعد ذلك وحتى نهاية الفيلم أن يقتل العصابة واحدا واحدا .. وهذا موضوع مفروض أن تقدمه السينما المصرية سنة ٧٢ حوالى خمس أو ست مرات.. وأن نرى نفس المجرم الذى تحوله هذه السينما الى بطل شعبى وهو فريد شوقى.. ونفس العصابة التى يقودها توفيق الدقن والتى تضم نفس الأشرار بدون حتى تجديد فى وجوه كنعان وصفى ومحمد صبيح وأبو الفتوح عمارة.. ونفس ضابط البوليس الكبير على جوهر وضابط البوليس الشاب مجدى وهبة .. وأن كان الفيلم يقدم وجها جديدا ممتازا هو الممثل الجديد الموهوب أحمد زكى..

وحيث أن هناك عصابة وبوليس فلابد أن يكون هناك كباريه تعمل به راقصة عشيقة للمجرم الشريف.. وهى نفس سهير رمزى أيضا.. ولابد أن تكون راقصة فى كباريه درجة عاشرة تنتقل من رجل الى رجل وتعاشر اللصوص والقتلة ولكنها سيدة شريفة جدا وقديسة.. فليس هناك شىء عيب أبدا فى الفيلم المصرى.. فالمجرمون والمومسات هم أبطاله وقديسوه ومثله العليا التى يقدمها قدوة للناس..

المهم أن نادر جلال يقدم هذا كله بأسلوب حرفى أفضل من كثير من مخرجينا .. فهو كما يبدو من فيلميه الأولين مخرج متمكن حرفيا بحيث يمكن أن يصبح منافسا لحسام الدين مصطفى.. ولكن من الذى قال أن السينما المصرية فى حاجة الى أكثر من حسام واحد ؟

أن مشهد موت ابن فريد شوقى مشهد جيد التنفيذ .. وهناك احساس لاشك فيه لدى نادر جلال بالصورة والتكوين وحجم اللقطة والميزانسين واختيار أماكن التصوير .. وهو يبدو وقد استفاد تماما من تكنيك السينما الأجنبية المماثلة .. ولكنه يوظف هذا كله توظيفا دخيلا على كل ما له علاقة بمصر .. فهو مخرج « خواجة» شكلا وموضوعا.. وهو فى مشهد المقابر يوزع النساء بملابسهن السوداء بين شواهد القبور البيضاء مقلدا كاكويانيس.. وفى مشهد لقاء فريد شوقى الأخير مع توفيق الدقن يستخدم موسيقى فيلم جيمس بوند «جولد فنجر» على مشهد يشبه تماما وبالحرف الواحد مشاهد لقاء الكاوبوى للأشرار فى المدينة الخالية.. ولكن من قال له أيضا أننا فى حاجة الى مخرج كاوبوى ؟!

● « أضواء المدينة »

آخر فيلم لمخرج راحل.. من جيل «الكبار» الذين قدموا أهم انتاج السينما المصرية فى العشرين سنة الأخيرة .. ولكن فطين عبد الوهاب استطاع أن يجد طريقه وأن يتميز فى إخراج

ما اصطلحنا على تسميته بالكوميديا الراقية .. ورغم أن مستوى فطين عبد الوهاب كان متواضعا كمخرج إلا أنه حافظ على فضيلة احترام النفس واحترام السينما واحترام المتفرج.. فقدم بالفعل عددا كبيرا من الأفلام الكوميدية النظيفة.. واستطاع أن يرتفع بمستوى أفلامه عن المفهوم الرخيص للكوميديا فى أفلامنا وهى التى لا تختلف كثيرا عن هزليات صالات روض الفرج.. ومن هنا كانت قيمة فطين عبد الوهاب الكبيرة.. وهو فى آخر أفلامه «أضواء المدينة» يترك ذكرى حسنة لا يمكن لأحد أن ينتقدها.. فميزة الفيلم الهامة التى حققها أيضا سيناريو على الزرقانى هى خروجه عن الحلقة المغلقة الكئيبة لموضوعات السينما التقليدية.. ومحاولة تقديم قصة كفاح فرقة من الفنانين الشعبيين الذين يجيئون من مدينتهم الصغيرة بحثا عن فرصة تحت أضواء القاهرة.. وهى قضية هامة وعامة يعانيها كثير من الفنانين المجهولين فى الأقاليم.. الذين لا يجدون فى القاهرة غالبا إلا السراب.. ولكن الفيلم أفلت من يده فرصة ذهبية لتقديم علاج جيد لهذه القضية.. وحول القصة كلها الى مسألة نجاح البطلة شادية فى الفن وفى علاقتها العاطفية مع أحمد مظهر على حساب قضية الفرقة نفسها.. ولكن هذا لا يمنع شجاعة الفيلم فى تقديم موضوع جديد بالنسبة لأفلامنا رغم المحاولات السابقة الساذجة لتقديمه.. ثم فى محاولة تقديم «لغز» صعب جدا على السينما المصرية هو «الكوميديا الموسيقية».. رغم أن الفيلم فى النهاية لم يكن لا كوميديا رغم العدد الكبير من نجوم الكوميديا الذين قدم كل منهم «فاصلا» من الضحك دون أن تسرى شرارة الكوميديا فى بناء الفيلم كله الذى جاء مجرد فيلم «خفيف».. كما لم يكن «موسيقيا» لأن مجموعة أغنيات لشادية – حتى لو كان بينها أغنية تقول «قال ايه شرابى مدلدل.. وكاوية شعرى بمكوة رجل!» – لا تكفى لصنع فيلم موسيقى.. قد كان المفروض أن يكون البناء كله موسيقيا استعراضيا بمعنى أن يقوم أساسا على الغناء والرقص والكوميديا وليس مجرد لصق الأغنيات برقصة هزيلة لفرقة رضا ببعض المواقف المضحكة.. وأن كنت أشك أن لدينا فنان سينما قادرا على صنع هذا !

● **« شباب يحترق » !**

قضية الشباب أصبحت مطروحة الآن على كل المستويات.. وطبيعى أن تنتهزها السينما فرصة لتتاجر حتى بقضية الشباب.. ولكن بلا فهم ولا عمق ولا أى معرفة بقضية الشباب فى اطار المجتمع المصرى الراهن بكل جوانبه.. فالشباب بالنسبة للبعض هم هؤلاء الذين يلبسون قمصانا ملونة ويركبون السيارات ويرقصون .. فهذه هى «الخطايا» الكبرى لدى النظرة السطحية.. وهذا هو الجيل «المنحرف» الذى ضل الطريق وخرج على «تقاليدنا» وطبيعى أن هؤلاء ليسوا الشباب المصرى ولكنهم فقط شباب السينما المصرية التى تريد أن تميع كل شىء لتتاجر ببعض مشاهد جنس ورقص وشرب وعربدة.. فيبدو أن هذا النوع من الشباب فقط هو الذى

يعرفه المخرج محمود فريد والسيناريست محمد أبو يوسف الذى يقدم رؤية أخلاقية وعظية قاصرة لأزمة الشباب باعتبارها مجرد أزمة منزلية.. فهذه الفتاة أبوها مشغول عنها.. وهذا الشاب أمه منحرفة.. وهو نفس التفسير الساذج الذى نسمعه فى كل أفلامنا عن الشباب .. وكل المجموعة التى نراها فى هذا الفيلم : أسامة وسنسن وجوجو وجوكر .. كلهم لصوص وقوادون يرقصون ويسكرون طول الوقت.. وهناك نجلاء فتحى المنحرفة لأن أباها يشك فى بنوتها «المهم أعرف انتى بنتى والا مش بنتى!!» ولكن هذه البنت المنحرفة ينصلح حالها فجأة عندما تقابل أول انسان طيب فى حياتها.. محمود ياسين .. الصحفى المثالى العاقل الذى ينتشلها من «الانحراف» ويقول لها : ماتشربيش عشان صحتك .. حرام ! وهو يعظها دائما ويظهر لها حتى فى تليفزيون غرفة نومها ليكمل محاضرته على شاشة ملونة بعد أن نجح المخرج محمود فريد فى ادخال التليفزيون الملون الى مصر ! .. وهناك أيضا حب وقبلات وحمامات سباحة وبنات بالمايوهات وقصور ضخمة وصحفى يأكل التفاح على الأرض مع حبيبته وهما يسمعان الموسيقى .. ثم هناك أب محامى يترافع ضد ابنته وضد انحراف الشباب جميعا فى محاضرة تستغرق ربع ساعة يقول فيها كلاما عبيطا عن «الشباب فى لهوه وانحداره» وعن «انهدام» المبادئ وشلة الفوضى التى تستجيب لاغراءات الشيطان.. وكيف أن «الشباب طاقة أن لم يتم تنظيمها اصطدمت بالدين وبالعنف وبالتقاليد».. وهناك ممثلة انجليزية رديئة تقول فيفتى فيفتى.. أنا عايزه الطلاق.. ديفورس.. فيقول لها شاب : انتى قفل.. انتى فول..

ثم تأتى الادانة البلهاء للشباب فى نهاية الفيلم من محام فاشل سكير ظل يشرب الويسكى طول الفيلم ويشك فى زوجته التى هجرته.. ثم استيقظ فجأة ليكتشف أن الشباب منحرف.. !

من هو المنحرف بالضبط فى فيلم كهذا !

● مجلة « الاذاعة » ١٩٩٢/١١/١٨

(٢) السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

أفلام العيد .. « الزائرة و « امبراطورية م »

● «الزائرة..»

هناك فيلمان للمخرج بركات هما «دعاء الكروان» و «الحرام» يؤكدان أنه واحد من أهم مخرجينا .. وأنه في هذين الفيلمين كان يملك الرؤية الاجتماعية الواقعية واللصيقة بالواقع المصرى.. مما كان يملك في نفس الوقت المستوى الفنى الجيد.. بل أن معظم أفلام بركات الأخرى التى أخرجها فى تاريخه الطويل فى السينما المصرية تؤكد أيضا أنه كان مخرجا محترما وذا أسلوب مميز ومستوى من أفضل مستويات السينما المصرية الى جانب عدد آخر قليل من مخرجينا..

ولا أدرى ما الذى حدث لبركات بالضبط أثناء غيابه فى بيروت لبضع سنوات.. ولكن حتى فى انتاج هذه الفترة.. فاننى رأيت له فيلم فيروز «سفر برلك» وكان من أفضل الأفلام العربية على الاطلاق شكلا ومضمونا..

ولكن الواضح الآن ومنذ عودة بركات الى السينما المصرية من جديد .. أنه قرر تحت ظروف أو ضغوط مادية انتاجية عديدة أن ينهى تاريخه الفنى الموضوعى الجيد وأن يختار الأسهل الاضمن .. وفى سلسلة أفلامه الجديدة بعد العودة – وكلها أفلام ملونة – يختفى بركات القديم تماما أمام بركات جديد يريد فقط أن يخرج من فيلم الى فيلم أيا كان الموضوع وأيا كان مستواه هو المخرج ..

أنه يعمل الآن كثيرا .. ولكن كل الموضوعات التى يختارها موضوعات باهتة من الأدب الروائى الردئ أو من اقتباساته هو شخصيا من الأدب العالمى الردئ أيضا.. وهو أدب ردئ باعتباره أدبا رومانسيا كان يمثل شيئا ذا قيمة يوم صدوره.. ولكن العالم كله تغير فسقطت مفاهيمه القديمة ومشاكله البورجوازية المسطحة وأصبح الواقع المصرى أو حتى الواقع الإنسانى يضج بمشاكل جديدة وبفهم جديد تماما للحياة وللعالم..

وحتى من ناحية مستوى بركات التكنيكى كمخرج.. فقد تراجع كثيرا عن مستواه السابق.. صحيح أنه ما زال مستوى رصينا عاقلا.. ولكنه تجمد عند مفرداته القديمة وعند حلوله السينمائية التقليدية الجامدة وبلا أى ابتكار أو جديد أو اضافة لأسلوبه السينمائى. إنه فى كل أفلامه

الأخيرة يبدو كما لو كان مجرد «مخرج منفذ» من مخرجى التليفزيون الذين ينقلون سهرة أو ندوة ينقلها المخرج بمجرد القطع من ضيف الى ضيف.. فبركات يبدو وكأنه «ينقل» لنا أحداث الفيلم من مشهد الى مشهد.. بمجرد حركات الكاميرا القليلة اللازمة لتوصيل «الحكاية» بل أن الأسلوب التليفزيونى يغلب عليه حتى فى أسلوب السرد بالحوار .. وفى اختيار الديكورات المغلقة .. واللقطات المتوسطة .. والايقاع البطئ .. ودخول الشخصية فى الكادر من ناحية والخروج من الناحية الأخرى.. وهى مسألة مفزعة فعلا يمكن أن يلجأ لها مخرج متواضع الامكانيات يريد أن «ينفذ» الفيلم فى أسرع وقت وبأقل التكاليف.. ولكنى واثق أن بركات أكبر من هذا بكثير وأنه واحد من أكثر مخرجينا قدرة وموهبة بالفعل.. أو كان هكذا على الأقل ..

وهو يكتب فى عناوين آخر أفلامه «الزائرة» أنه من «اقتباس بركات» .. واذا كانت مسألة «الاقتباس» فى حد ذاتها مسألة مثيرة للدهشة والتساؤل باعتبارها وسيلة عاجزة تماما وسلبية يهرب بها المخرجون من الواقع ومن الحياة الحقيقية كلها .. فان بركات يختار أن يقتبس قصة قديمة مستهلكة وبالغة الرداءة عن «يخلق من الشبه اربعين» والبنت التى اختفت من خمس سنوات ثم عادت والشرير الذى يريد اغتصاب تركة الثرى المريض والحبيب الذى ماتت زوجته وعادت له حبيبته والبوليس الذى يقتل الشرير وعملية «عك سينمائى» لا أول له ولا آخر ولا علاقة له بحياتنا اليوم ولا معنى أبدا لاعادة نبش قبور الميلودرامات الاوربية القديمة لكى تقدمها السينما المصرية من جديد سنة ٧٢ وبعد ٤٥ سنة من عمرها.. خصوصا وأن الأدب الأوربى والسينما الاوربية نفسها تجاوزت هذه القصص السخيفة من زمان وتركتها لنا نحن لنجترها بإلحاح وإصرار شديدين ومثيرين للغيظ ..

وظروف الانتاج الخاصة ببركات تجعله مثلا مضطرا لتصوير جزء من الفيلم فى بيروت.. واذا به ينقل نجوم الفيلم المصريين الى بيروت.. ثم يعطى بعض أدوار الكومبارس لنجوم من بيروت ودمشق .. ولكنه يجعل الشخصيات كلها شخصيات مصرية تعيش فى لبنان .. عماد حمدى يملك مزرعة هناك .. ومحمود ياسين يملك مزرعة مجاورة.. طيب من هم هؤلاء الناس بالضبط ومن أين هم ولماذا يعيشون فى لبنان وما علاقتهم بمصر التى كنا نسمع اسمها بين وقت وآخر .. ومتى حدثت هذه «الهجرة الجماعية»؟ لا أحد يدرى .. كل ما يهم المخرج أن يقدم جمال الطبيعة اللبنانية بمستوى تصوير جيد بالفعل ..

الغريب بعد ذلك فى بناء السيناريو انك لا تستطيع أن تفهم شيئا عن حقيقة أو مبررات الشخصية الرئيسية «نادية لطفى».. هل هى طيبة أم شريرة ؟ هل هى صادقة أم كاذبة ؟ هل هى ليلى بدران أم نادية مروان ؟ كيف تركت «بيت العيلة» وعملت لخمس سنوات «بارميد» فى بارات بيروت وظلت قديسة؟ السيناريو يحل هذه المعضلات فجأة حين تقرر نادية أن تعترف ببساطة بأن «نادية هى ليلى».. وتختفى بذلك كل المشاكل : يشفى المريض ويقتل الشرير.. ويعود الحبيبان الى

الجرى ببلاهة فوق الثلوج .. ويخرج المتفرج المسكين مبسوطا.. وأتساءل أنا : إلى أين يا عزيزى هنرى بركات !

● «امبراطورية م ..»

لا شىء فى هذا الفيلم على المستوى التكنيكى يمكن أن يستفزك .. فهو مستوى معقول جدا من مخرج يجيد استخدام أدواته مثل حسين كمال.. بل أن مستوى الإخراج هنا هو أفضل مستوى فى أفلام العيد السبعة كلها.. والسيناريو «ظريف» بمعنى أنه يمكن أن يشدك ويثير تفكيرك وبلا اسفاف أو سوقية .. والتمثيل جيد فى مجموعه.. فاتن حمامة فى أحسن حالاتها لأنها – ربما لأول مرة – تمثل شخصية حية وايجابية ومتحركة يمكن أن تضحك وتثور وتخرج عن حدود دورها الخالد كبنت غلبانة وعاقلة وتتحرك كالدمية المسكينة التى تثير عواطف ودموع البنت المصرية المغلوبة على أمرها .. ومجموعة الأطفال وأن كانت قد نجحت فى التجربة بفضل المجهود الكبير الذى يبدو بوضوح أن حسين كمال قد بذله.. إلا أنه واضح أيضا أن اختيارهم تم على أساس شكلى وليس موضوعيا.. بمعنى أنهم اختيروا لأن «شكلهم حلو» وليس لأنهم موهوبون.. وهى مسألة ليست ضارة فى السينما.. خالد أبو النجا الذى مثل مصطفى الابن الأكبر شكل رائع فعلا للسينما ولكن أداءه كان باهتا الى حد كبير وكان فى حاجة الى قدر أكبر من سيطرة المخرج لتصبح الشخصية أكثر خشونة واقناعا .. وهشام صالح سليم هو أفضل الاولاد تعبيرا فعلا عن أزمة المراهقة وأكثرهم صدقا وطبيعية رغم صعوبة دوره.. لولا ضعف صوته ونطقه للحوار.. والبنت الصغرى جيدة ويمكن أن تكون كسبا جديدا لأدوار المراهقات ..

حركة الكاميرا ناعمة وسلسة للمصور الشاب سمير فرج.. ولكن مدير التصوير وحيد فريد لا يقدم استخداما مميزا للألوان والإضاءة.. لا جماليا ولا دراميا .. ويقع فى نفس خطأ مصورينا عندما يستخدمون الألوان وهو «فرش» الديكور بالنور الساطع وتقديم مجرد صورة حلوة ولامعة بالألوان .. الديكور والمناظر يبدو فيهما ذوق الفنان نهاد بهجت وأناقته المرهفة .. ولكنه يتحمل مع المخرج مسئولية الابهار والمبالغة فى فيللا الأسرة التى تساوى حجم ميدان التحرير والتى لم يحاول حسين كمال اخفاء الاحساس بالعمق البعيد لها باستخدام عدسات خاصة ..

ولكن الأهم من هذا كله : ما الذى يحاول أن يقوله هذا الفيلم ؟

الأرملة الشابة التى تعيش مع أبنائها الستة وتعمل مديرة فى وزارة التربية والتعليم وتقسم يومها بين البيت والعمل.. فى البداية يحاول الفيلم أن يقدم نوعا من النقد الاجتماعى عن طريق الزيارات المفاجئة للمديرة لبعض المدارس .. ويضع الفيلم على لسان المديرة المثالية كلاما عن فوضى المدارس وازدحامها واهمال الناظرات وخطأ السياسة التربوية.. وهذا عظيم جدا ومطلوب ولكنه يختفى تماما بعد ربع ساعة فقط من الفيلم وكأن السيناريو أراد أن يؤكد من البداية جرأته

وتقدميته وأكدها وانتهى الأمر .. لنغرق جميعا بعد ذلك فى الازمة الفردية لبطلة الفيلم كعادة السينما المصرية دائما .. وهى أزمة فردية تماما رغم كل ما يدعيه الفيلم من طرح قضية عامة.. أو قضية مجتمع كامل من خلال أسرة ومن خلال الاسقاطات التى يمكن أن يستخلصها المتفرج .. وقد يكون هذا كله صحيحا لو أن الفيلم اختار «نموذجا خاصا لحالة عامة» كما هو المفروض فى مثل هذا النوع من أفلام «الاسقاط».. ولكن الحالة الخاصة التى اختارها الفيلم هى حالة خاصة جدا لأنها لا تمثل إلا أصحابها ولا تخرج عن حدود فيلا السيدة منى المديرة الكبيرة .. لو صح أن هذه المشكلة يمكن أن توجد أصلا حتى فى حدود هذه الفيلا البورجوازية الغربية..

إن الفيلم يبنى تحليلاته ونتائجه كلها على فرضية خاطئة : هى أن الأم يمكن أن تكون ديكتاتورا.. وهى فرضية مستحيلة .. لأن العواطف الأسرية والعاطفية التى ترتبط بدور الأم – وخصوصا فى المجتمعات الشرقية والمتخلفة – تحول تماما دون أن تكتسب الأم أية شبهة تسلط أو ديكتاتورية .. فالأم المصرية يا عينى أم طيبة وغلبانة و «شايفة اللضا».. حتى لو كانت مديرة كبيرة مثل الست فاتن !

ولو أن الفيلم أبقى الأب هو الديكتاتور كما فى قصة احسان عبد القدوس فربما أصبحت الفرضية معقولة .. لأن شخصية الرجل فى مجتماعتنا الشرقية أيضا – يمكن أن تقنع بالتسلط بالفعل .. ولكن الغلطة الكبيرة التى ارتكبها الفيلم أنه اختار الأم رمزا للتسلط الفردى.. وبالذات فاتن حمامة الطيبة التى يحبها الناس.. فأفرغ شخصية الحاكم الفرد من عنفها وتسلطها .. وأفرغ الفيلم كله من مضمونه النهائى.. ومن هنا بدت المشكلة التى يطرحها الفيلم مشكلة مفتعلة وخرافية بل ومثيرة للسخرية .. بل أننا تعاطفنا طول الوقت مع الأم وضد الأبناء «البايظين» الذين يريدون أن يحصلوا على الحرية.. ولكن ما هى هذه الحرية كما يقدمها الفيلم ؟ حرية التدخين والسهر وعزف موسيقى الجاز فى البيت وحرية ذهاب البنات الى شقق أصدقائهن .. انها أذن الحرية التى يرفضها عقل المتفرج المصرى تلقائيا .. ومن هنا خطر هذا الفيلم .. فهو يربط الحرية فى ذهن الناس بالعبث والمروق والمتعة التى يرفضونها.. بحيث تصبح الحرية نكتة مثيرة للازدراء ويصبح الديكتاتور – الأم – هو العاقل أو المصلح الاجتماعى.. وبالتالى تسقط دعوى الحرية على الفور وتصبح الثورة بلا مبرر إلا مجرد الازعاج.. وهو ما يصنعه الفيلم بالفعل فى النهاية.. فهو ينسف فكرة الثورة على الديكتاتور من أساسها عندما يجعل الاولاد كلهم ينتخبون أمهم من جديد رغم ثورتهم على «طغيانها» طول الفيلم.. فلم الثورة اذن ؟ ولم المطالبة بالحرية والديمقراطية والانتخابات ؟ هل لكى تختار الأسرة نفس الديكتاتور ولكن «بمزاجها»؟ وكان الديكتاتورية قدر لا مفر منه ولا حيلة للشعوب ازاءه.. أى منطق عابث ومضحك؟ وأى افتعال لقضايا هزلية تحول المعانى الكبيرة والتساؤلات النبيلة الى مجرد نكت .. ونكت سخيفة أيضا ؟!

« فى العدد القادم: المقال الأخير»

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/١١/٢٥

(٣) السينما المصرية بعد ٤٥ سنة

أفلام العيد

● «خلى بالك من زوزو !»

إذا كان من حق حسن الامام أن يخصص حياته كلها وعمله السينمائى كله من أجل قضية واحدة هى أن الراقصة أو فتاة الليل هى أشرف فتاة فى العالم.. فهو حر.. ولم تعد هذه المسألة تزعج أحدا لا على المستوى الفنى ولا على مستوى المضمون الاجتماعى.. مادامت هذه الأفلام تجد من ينتجها وما دامت الجماهير نفسها تقبل عليها لكى تتأكد من صحة نظرية حسن الامام وخطأ فلسفتنا نحن .. ولكن المسألة المثيرة للدهشة فى فيلم حسن الامام الأخير «خلى بالك من زوزو» الذى كتب قصته بنفسه هى كيف استطاع أن يقنع صلاح جاهين بأن ينتجها ويكتب لها السيناريو والحوار والأغانى ؟

فى البداية لابد أن أتظاهر بقدر من السذاجة والبراءة فى مواجهة العالم وتفسير الأشياء لكى أقول أن .. المفروض يعنى.. أن قصة من هذا النوع تتناقض مع كل تاريخ صلاح جاهين الفنى والفكرى السابق.. والدور الكبير الذى لعبه كفنان موهوب وملتزم بقضايا شعبنا الى حد كبير طوال العشرين سنة الماضية التى أثر خلالها تأثيرا كبيرا ليس فقط فى حياتنا الفنية.. بل وفى جيل كامل من الفنانين الشبان كان مثلهم الأعلى يوما ما هو صلاح جاهين ..

وبنفس القدر من السذاجة البريئة فى مواجهة الأشياء.. فإنى أرى - للنظرة السطحية الأولى على الأقل - أن فيلم «خلى بالك من زوزو» يتناقض تاما مع ماضى صلاح جاهين هذا كله .. بل ويتناقض حتى مع الكاريكاتير الذى ما زال يرسمه كل يوم .. بحيث يمكن أن نظن أن الذى يرسم هذا الكاريكاتير .. والذى ينتج هذا الفيلم فى نفس الوقت .. لابد أن يكونا شخصين مختلفين.. مع احتفاظى بقدر كبير من براءتى القديمة كما أحب أن أؤكد للمرة الثالثة !

والمسألة تبدو محيرة ومثيرة للتساؤل من أول لحظة : فان يقرر فنان يملك خبرات صلاح جاهين مواهبه المتعددة أن يدخل ميدان الانتاج السينمائى .. فهذا شىء يوحى فى البداية بأنه

سينتج سينما جيدة تقول أشياء عظيمة لم يجد صلاح جاهين أحدا يقولها فى أفلامنا فقرر أن يقولها بنفسه.. وبفلوسه .. ولكن أن يختار قصة لحسن الامام.. ولكى يخرجها حسن الامام طبعا .. فهنا تتحول المسألة كلها الى لغز كبير .. فما الذى يربط صلاح جاهين فنيا أو فكريا بحسن الامام ؟

وحسن الامام نفسه ليس لغزا .. فهو رجل واضح تماما وصريح مع نفسه ولا يدعى أشياء كبيرة غير حقيقية.. وهذا هو ما احترمه فيه بالفعل.. وأفلامه كلها معروفة ومعروف تماما ما تمثله بالنسبة للسينما المصرية..

يصبح اللغز اذن .. هو صلاح جاهين وحده..

حسن الامام يريد أن يمجد للمرة المليون ملحمة كفاح عالمة محمد على نعيمة ألماظية وابنتها زوزو وسط مجتمع «الكبار» الأثرياء المتخلف الذى يحتقر فنا عظيما خالدا مثل رقص العوالم فى الأفراح مقابل النقطة !

الاضافة الخطيرة التى يقدمها حسن الامام على هذه الملحمة التى قدمها فى كل أفلامه أنه يجعل الراقصة هذه المرة – امعانا فى البطولة والقداسة – ترقص بالليل وتدرس فى الجامعة فى الصباح .. ثم تحب شابا ابن ناس كبار .. لكى تصبح هناك بالطبع مشكلة «الصراع الطبقى» كما يفهمه حسن الامام والسينما المصرية عموما فى شكل واحد من أشكاله الساذجة : بنت الفقراء التى تحب ابن الأغنياء.. وتتولد من هنا طبعا امكانية الميلودراما الرهيبة والكلام الساذج المبتذل الذى يهز جمهور الصالة من الغلابة عن «الناس اللى هم ناس واحنا ناس» كما تقول الراقصة المناضلة من أجل مجتمع المساواة وتذويب فوارق الطبقات !

ثم تكون الفرصة العظيمة لصنع مشهد خرافى يمثل ذروة الفيلم أو «الماستر سين» .. حين تفاجأ الراقصة الشابة بأمها العالمة القديمة ترقص فى قصر الجماعة الأغنياء بينما الشبان «المتخلفون» يعزفون حولها على الجيتار ،يسخرون منها «ياتخينة يا دبة..» فى مشهد من أكثر مشاهد السينما المصرية ابتذالا وقلة ذوق بحيث لا أدرى كيف وافقت فنانة عظيمة مثل تحية كاريوكا على الاشتراك فيه.. كل ذلك لكى تنتقم «العالمة الشابة» زوزو وتنتصر انتصارا طبقيا بمجرد أن ترقص رقصة بلدى عظيمة جدا تخرس ألسنة الساخرين من «تاريخ» أمها ومن تاريخ «طبقة» الراقصات الكادحات كلها !!

وكل هذا معقول ومنتظر فى فيلم هو جزء من «عالم» حسن الامام الخاص .. ومعقول أيضا أن يمتلئ الفيلم بأشياء كهذه وبكمية من الرقص البلدى والغناء الذى يسجل العودة البطولية المنتظرة لكمال الطويل بعد رفضه واشمئزازه الطويل «!!» ثم بكمية أخرى من أجساد العوالم المتهتكات فى ملابسهن اللامعة المكشوفة.. بل ومن التخنث الرجالى أيضا.. ثم عنصر الضحك الذى يوفره سمير غانم ونبيلة السيد .. والأحلام الغريبة التى يحلمها حسين فهمى وسعاد حسنى ثم يقابلان

بعضهما فى اليوم التالى مباشرة.. وتحية كاريوكا التى تحلم بمصير ابنتها سعاد حسنى فى كباريهات شارع الهرم .. فالناس تحلم دائما فى أفلام حسن الامام.. على الشاشة وفى مقاعد المتفرجين أيضا ..

ولكن السؤال هو : ما الذى أضافه صلاح جاهين لعالم حسن الامام المعروف اذن ؟

قد يقول أنه قدم «اسقاطات» – وهذه هى الموضة فى السينما المصرية الآن ! – عن الصراع الفكرى داخل الجامعة.. وأنه قدم ادانة للفكر المتخلف الذى يرفض احترام الفن والقيم الجديدة والعمل الشريف.. وهذه بالضبط هى الجريمة التى ارتكبها هذا الفيلم.. صحيح أنه قدم شخصية جيدة للطالب المتزمت الارهابى الذى يتشدق باسم المبادئ والأخلاق والقيم لاخفاء رجعية فكرية كاملة.. ولعب محيى اسماعيل هذا الدور باقتدار كبير بالفعل.. ولكن الفيلم قدم الجامعة وشبابها – وهم أنظف وأنبل وأشجع شبابنا – بشكل كوميدى رخيص وشديد الاهانة والسخرية .. فقد رأينا الجامعة كلها منقسمة حول زوزو طالبة كلية الآداب التى تعمل راقصة بلدى من أجل أن تعيش .. بينما الرقص البلدى بالذات ليس رقصا وانما مجرد اهتزازات جنسية لا علاقة لها بالرقص ولا بالفن على الاطلاق.. وقد يكون هذا هو رأيى الخاص ولكن ليست هذه على أى حال هى القضية التى تنقسم الجامعة من حولها.. وليس هذا هو كفاح طالباتها .. وهناك صور عديدة أخرى لكفاح الطالبات الشريف من أجل أن يعشن ويتعلمن .. ولا أدرى كيف يمكن أن نسمح بتصوير طلبة الجامعة وهم جالسون على النصب التذكارى داخل الحرم الجامعى بالطبلة والشخاليل ليسخروا من الطالبة الراقصة.. أى جامعة هذه ؟ أنها جامعة الاريزونا ولا شك .. وأى طلبة.. وأى جرأة غريبة على ابتذال وامتهان كل القيم؟ إن الشكل الذى قدم به هذا الفيلم مناقشات الطلبة ومؤتمراتهم التى عقدوها لمناقشة حق «الزميلة» زوزو الماظية فى الرقص البلدى.. شكل بالغ السخف والخبث .. يتحول فيه الطلبة الى مجموعة من المتزمتين أو البلهاء المتشنجين .. وهنا سخرية من كل شيء وتشويه لكل شيء.. وبيع للرقص والاثارة وعالم الكباريه كما هى العادة.. ثم بيع حتى للقيم والمقدسات وأحلام المستقبل.. وهذه هى الاضافة الجديدة التى يقدمها فنان العشرين سنة الماضية الذى تحول الى منتج !!

● «عماشة فى الادغال !»

من الطبيعى جدا أن يفكر محمد سالم فى الاستفادة من النجاح الساحق الذى حققته حلقات «عماشة» عند عرضها فى التليفزيون فى العام الماضى لكى يحولها الى فيلم سينمائى خصوصا لو كان الفيلم من انتاجه أيضا بكل الذكاء المعروف عنه فهو يعرف ما يقدمه للناس بالضبط بحيث لا تصبح هناك ذرة احتمال فشل واحدة .. والمسألة دائما حسبة محسوبة جيدا وبالمسطرة بحيث لا يمكن أن يخسر أى مشروع أبدا .. وبالنسبة لسينما محمد سالم بالذات فإن الأفلام لابد أن

«تكسر الدنيا». ففى «نار الشوق» مثلا تتحقق الحسبة بذكاء تجارى خطير من حاصل جمع صباح زائد ابنتها هويدا والأغانى والفساتين والألوان والمناظر الطبيعية وقليل من الكوميديا زائد مشهدين حب.. فكيف يمكن أن يقاوم المتفرج المحروم هذا كله ؟ وفى «عماشة فى الادغال» تحسب الحسبة بشكل أخطر: فهناك الدعاية الجاهزة عن حلقات العام الماضى زائد شعبية محمد رضا وجيش كامل من ممثلى الكوميديا على رأسهم فؤاد المهندس نفسه.. ثم عنصر الاثارة والرقص والغناء من صفاء أبو السعود .. زائد ورقة جديدة رابحة بمليون جنيه هى الخروج بالكاميرا الملونة لأول مرة فى السينما المصرية الى غابات أفريقيا لتقديم شجر وزنوج وشلالات وحيوانات مفترسة ! فكيف لا يمكن أن يكتسح فيلم كهذا كل الأفلام الأخرى ويحقق ألف جنيه فى اليوم ؟ ..

ولكن ما الذى يحدث فى هذا الفيلم الذى يشاهده جمهورنا كله على مشارف عام ٧٣ ؟

وبعد مغامرات عديدة لا أول لها ولا آخر وكمية رهيبة من الضحك والجرى وضرب الأقلام والشلاليت والرقص واستعراض الأجساد.. يصل عماشة الرابع عشر الى الكنز.. ولكنه يتنازل عنه تأكيدا للروابط بين الشعوب .. ويرقص الجميع على جناح الطائرة بسعادة غامرة.. ويخرج الجمهور من السينما مصدوما رغم كمية الضحك الرهيبة التى قطعت قلبه.. لأنه رغم فشله فى مقاومة الفيلم – بدليل أن الجميع لابد سيشاهدونه – يكتشف فى النهاية أنه خدع بشكل ما .. !

واذا كان مكتوبا على الفيلم أنه قصة وسيناريو وحوار عبد الرحمن شوقى.. فاننى أتحدى أن يكون هناك سيناريو أصلا مكتوب قبل التصوير.. فالمسألة كلها تبدو وكأنها حدثت بالصدفة.. واذا كان هناك نوع من الشعر «المرتجل» والمسرح المرتجل.. فهذا بالتأكيد فيلم مرتجل .. بمعنى أن مخرجا وكاميرا ومجموعة من المصورين قرروا فجأة أن يصوروا فيلما .. وكانت لديهم تجربة سابقة نجحت جدا «وعلقت» مع الناس .. وفكرة عامة عما يمكن أن يصنعوه ويقولوه أمام الكاميرا.. وامكانيات كبيرة للسفر والتصوير فى جو جديد تماما فى غابات افريقيا .. ولم يكن مطلوبا أكثر من أن يسيروا هناك من مكان الى مكان .. ويضعوا الكاميرا فى أى مكان ليصنعوا أى شىء وليقولوا أى كلام.. مجموعة تجرى وراء بعضها.. ومجموعة تضرب بعضها بالأقلام.. ومجموعة ترقص.. ومجموعة تغنى.. وكذا لقطة مصورة بالصدفة لأسود وتماسيح.. وكذا لقطة أخرى لرقصات أفريقية.. وكذا لقطة عارية لصفاء أبو السعود – وبعد العودة الى القاهرة يمكن تركيب هذا كله وراء بعضه فى المونتاج بأى شكل وبأى ترتيب دون أن يأخذ أحد باله.. فليس هناك أى منطق أو نظام يحكم الأشياء .. ! بدليل أن هناك أخطاء غريبة فى ألف باء العمل السينمائى مثل اختفاء التتابع أو «الراكورات» وهى تطابق التفاصيل من لقطة الى لقطة داخل المشهد الواحد أو المكان الواحد .. فلون مايوه صفاء أبو السعود يتغير من لقطة الى لقطة فى نفس الرقصة .. بل أن هناك اكتشافات جديدة فى فن السينما يقدمها محمد سالم حينما يترك كل الأشياء «بعبلها» طبقا لنظرية الإخراج العفوى جدا تقليدا «لسينما فرتيه» أو سينما الحقيقة

الاوربية.. ففى أحد المشاهد يجرى محمد رضا بجلبابه فى ميدان التحرير وراء سيارة.. وطبيعى أن يجرى مئات الناس وراءه أثناء التصوير وأن يحتشدوا فوق الكوبرى الدائرى ليتفرجوا على «السيما».. ويترك محمد سالم هذه اللقطات كما هى دون أن يكلف نفسه مجرد إبعاد الناس عن محمد رضا .. وهذا نموذج واحد للأسلوب الذى تم به تنفيذ هذا الفيلم الى جانب آلاف الأخطاء الأخرى فى التكنيك وفى المنطق وفى الذوق الذى يجعل محمد رضا يجلس عاريا تماما ليستحم فى طشت وزوجته تدلك له ظهره.. ثم فى الامتهان الإنسانى الذى يجعل كل دور عبد السلام محمد وسيد زيان وابراهيم سعفان وسيف الله مختار – اربعة كوميديانات فطاحل – أن يضربهم محمد رضا على قفاهم طول الوقت .. ومع ذلك فعبد الرحمن شوقى كاتب السيناريو يريد أن يقنعنا أن هؤلاء هم أولاد البلد المصريون من بولاق بل أنه يرسم شخصية المعلم عماشة نفسه – اسمه بالكامل كما يقدمه الفيلم : عماشة عكاشة شعبان رمضان !! – كنموذج لابن البلد المصرى.. فمن هو عماشة هذا بالضبط ؟ أنه رجل سمين.. خفيف الدم يرتدى الملابس البلدية.. جاهل تماما لا يقرأ ولا يكتب.. بل أنه حتى لا يستطيع أن يتكلم .. أن له لغته الخاصة التى تعكس بلاهته الكاملة فضلا عن جهله الكامل وغبائه الشديد.. ويفترض عبد الرحمن شوقى أن هذه اللغة الخاصة التى اخترعها لعماشة لغة خفيفة الدم لمجرد أنها تحتوى على عبارات كهذه : «كيفما كذلك ياربى هلبت فيه آن» و «يارب أشهد انى لم أسوأت الى هذه الولية» و «لماذا كذلك هكذا يا للعجب» و«والنبى يارب دانا راجل هايف.. نجينى لجل النبى... حلوة صلاة النبى..» فاذا كان هذا بالذات هو نموذج الشخصية الشعبية المصرية من بولاق كما يختارها عبد الرحمن شوقى.. الى جانب النماذج الأخرى التى يضربها المعلم على قفاها طول الوقت والتى اختار لها أسماء قرقر .. شراب .. حميدة.. قفة .. بالاضافة الى عالم الاثار المصرى فؤاد المهندس – الذى تحول من ممثل كوميدى الى ضابط نازى.. فتصوروا أن هذه هى البعثة المصرية التى ذهبت لتبحث عن كنز فرعونى فى قلب أفريقيا .. وتصوروا أن فى الطريق أيضا عماشة فى بلاد الشمس «وعماشة فى بلاد البربر».. و .. حلوة صلاة النبى .. هلبت فيه أن !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٢/١٢/٢

مقالات عام : ١٩٧٣

قضية الدكتور هاشم

معقول جدا أن يستمر عرض فيلم «**أنف وثلاث عيون**» كل هذا الوقت وأن تسد الجماهير الشارع أمام السينما التى تعرضه.. وأن يخرج مخرجه لسانه للنقد والنقاد الذين يهاجمون هذا النوع من السينما .. مادام هناك نوع آخر من «النقاد!» يملكون الجرأة المخيفة على النفاق بل على الكذب الواضح الذى جعلهم يكتبون عن هذا الفيلم أنه اضافة عظيمة للسينما فما دام البعض يصنعون هذه الأفلام بلا ذرة خجل واحدة .. فمن السهل أن يكتب البعض هذا «النقد» بلا ذرة خجل واحدة..

فأى جرأة بالغة فى أن تقرر السينما المصرية فى عام ٧٣ وبعد ست سنوات من النكسة وبينما أجهزة مصر كلها تتحدث عن المعركة .. وبينما المطلوب من كل الناس أن يستعدوا للمعركة وأن يضحوا ويتحملوا من أجل المعركة أكثر مما يضحون ومما يحتملون بالفعل.. تقرر السينما المصرية فى هذا الوقت بالذات أن تقدم للناس فيلما عن مغامرات الدكتور هاشم أو هشام – لا أعرف اسمه بالضبط فهو ليس الدكتور يارنج ! – باعتباره مثلا أعلى للانسان المصرى – وللشباب بالذات – عليهم أن يدرسوا حياته جيدا ويستوعبوا تجاربه وخبراته العميقة فى انتقاله الناجح من عشق امرأة الى امرأة أخرى.. ليس باعتباره فقط أحسن دكتور فى البلد .. بل وباعتباره أيضا أحسن واحد يعمل قهوة فى شقته التى يلتقى فيها بالنساء المتزوجات والمطلقات والانسات والنص نص وكافة أنواع الحريم اللاتى يتهافتن عليه دون أن يبذل هو أى جهد إلا مجرد انتظارهن فى فراشه فى غير أوقات العيادة.. فالرجل والحق يقال مخلص جدا لعمله وهذه قيمة أخلاقية عظيمة تؤكد فى أذهان شبابنا أن العمل واجب ..

وطبيعى أن تشغلنا الآن ازمة الدكتور هاشم وحيرته المريرة فى تنظيم مواعيده بين السيدة أمينة سالم «مينو» التى طلقت زوجها وعاشت فى شقة الدكتور الذى يرفع دائما وبمنتهى الصدق والشرف شعار «أنا مش بتاع جواز» .. ثم الآنسة نجوى «نوجا» التى «يلهط» عشيقها جسدها فى الفراش مقابل الفيلا والعربية ودولاب الهدوم.. والآنسة رحاب التى ترقص وتسكر طول الوقت

وتهز صدرها العظيم أمام الكاميرا ثم تدير لها ظهرها وتنحنى وتسأل الدكتور : ايه رأيك ؟ فيرد متفرج يجلس ورائى فى الصالة :

كويسة !

وطبيعى أن يدور هذا كله في شقق فخمة جدا وجناين نسمع فيها شقشقة العصافير .. ثم فى السراير والفنادق وحفلات الرقص حيث كل شىء جميل وملون ولامع وحيث كل الناس أغنياء وشيك وحلوين ولا يعانون فقط إلا من ازماتهم الجنسية.. بحيث يصرخ ورائى متفرج آخر بأعلى صوته : ياولاد الكلب احنا مش عايشين فى الدنيا ؟!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٣/١/٢٧

« زائر الفجر »

● «تتابع المشاهد»

– القاهرة ليلا . الجمعة ٥ يونيو ١٩٧٠ . سيارة بوليس نجدة . اشارة بجريمة قتل . العناوين تنزل على لقطات عامة لشوارع القاهرة من سيارة البوليس .

– شقة القتيلة . محتوياتها مبعثرة الجثة على الأرض . استدعاء الجيران .

– بيت وكيل النيابة حسن الوكيل . مكالمة تستدعيه من مساعده رفعت للتحقيق فى الجريمة .

– يتعرف على القتيلة : نادية الشريف. يستدعى الشغالة ويطوف معها حجرات الشقة . يسألها عن صورة زوج القتيلة الدكتور فريد وابنتها منه ثم عن صورة صديقها الفنان سامح كريم .

– البواب يؤكد أن سمعة القتيلة كانت سيئة . الجيران : مدبولى وزوجته حميدة يؤكدان هذه السمعة ويعترفان بحدوث مشاجرة معها قبل أن تموت .

– فلاش باك : مشاجرة بين حميدة والقتيلة حول القط .. فلاش آخر من وجهة نظر حميدة : القتيلة عائدة الى شقتها مخمورة ويحملها جارها التلميذ صالح على صدره الى داخل شقتها .

– شهادة عبده طباخ القتيلة : فلاش من وجهة نظره للدكتور فريد زوجها يقبل احدى صديقاته بعد احدى السهرات فى بيته . ثم يروى قصة خلافهما وطلاقهما وينفى أن سلوكها كان مشينا . فلاش : واقعة صدام نادية القتيلة أمام مسجد السيدة زينب مع مخبر حاولت منعه من ضرب الأطفال .

– فى بيت المحقق حسن الوكيل : يحكى لزوجته عن مصرع الصحفية نادية الشريف .

– فى مكتبه : مساعده يخبره أن تقرير الطبيب الشرعى يؤكد أن الوفاة ليست جنائية بل نتيجة هبوط فى القلب . يرتاب المحقق فى صحة هذا بسبب وجود خدوش فى وجه القتيلة .

– محل كوافير نانا : المحقق يسأل نانا عن علاقتها بنادية . تلوح له بمعرفتها باللواء رأفت أحمد ثم تحكى له عن واقعة تدخل نادية التى كانت احدى عميلات محلها لانقاذ بوسى ابنة نانا من النزيف المفاجئ. واجراء الدكتور فريد عملية اجهاض لبوسى .

– فى حديقة فيللا الدكتور فريد مطلق القتيلة. المحقق يستجوبه فيتهمها بعلاقاتها المشبوهة . ويحكى تعرفه عليها عندما زارته فى مستشفى أم المصريين التى كان مديرا لها لاجراء تحقيق صحفى وكيف أحبها وتزوجها . اعتماد زوجة فريد الحالية تحكى من وجهة نظرها عن علاقة نادية بمدير تحرير الجريدة التى كانت تعمل بها وخيانتها لزوجها التى أدت لطلاقهما . فريد يحكى عن واقعة ضبطه لنادية مع مدير التحرير يذهبان الى شقة خاصة .

– فى الجريدة. المحقق مع مدير التحرير . فلاش لعلاقته بنادية منذ حريق القاهرة واشتراكهما فى طبع وتوزيع المنشورات ومداهمة البوليس لنادية التى ترى مقتل أحد رفاقهما برصاص البوليس الذى يقبض عليها. ثم نرى فى فلاش آخر واقعة ذهاب مدير التحرير مع نادية الى الشقة الخاصة فنكتشف أنهما كانا يلتقيان هناك بمجموعة من الشباب الثوريين .

فلاش ثالث : مدير التحرير مع نادية يتدخلان فى خلاف بين نانا وابنة أختها سعاد التى رفضت الاشتراك فى العمليات المشبوهة التى تديرها نانا .

– فى شقة القتيلة . الفنان سامح كريم صديق نادية يروى واقعة حبس نادية بعد مظاهرات ٦٨ .. تغنى فى الزنزانة مع المعتقلين حتى يجىء زوجها فريد للافراج عنها يعودان للبيت حيث يؤنبها زوجها على توريطه فى السياسة . يتفقان على الانفصال .

– صالح جار نادية فى السكن يسأل عنها . يستجوبه المحقق. يحكى واقعة أن رآها عائدة تبكى ودخوله معها الى شقتها ولكنه ينفى حدوث شىء بينهما .

– فى فيللا نانا . تعرض فيلما جنسيا بينما رجال ونساء فى أوضاع جنسية. البوليس يداهم الفيللا ويقبض على الجميع .

– استجواب مدبولى جار نادبة الذى يكمل تفاصيل معركة القط ويعترف بأن نادية ماتت بعدها .

– فى مكتب المحقق. مكالمة من اللواء رأفت أحمد يأمره بالافراج عن نانا يرفض المحقق .

– فى بيت السحيمى . يسأل سامح عن سعاد المختفية. يعطيه صورا كان قد رسمها لها . ويحكى عن بدء خلافاته مع نادية .

– نانا تخبر المحقق بأمر الافراج عنها لعدم ثبوت الأدلة . يثور ثورة عارمة .

– سامح يزور المحقق فى بيته ويعطيه عنوان سعاد . يذهبان معا الى البنسيون الذى تقيم فيه فى حى القلعة . تحكى لهما عن لحظاتها الأخيرة معها وخوفها من القبض عليها مرة أخرى. فلاش لسعاد مع نادية فى لحظتها الأخيرة. تتنزهان ليلا فى طريق صلاح سالم . مخبر يحوم حولهما. تعودان للشقة . تجدان النور مضاء والأثاث مبعثرا . تنهار نادية وتطلب من سعاد أن تتركها وتعود غدا صباحا . تخرج سعاد ويدخل مدبولى ليكتشف أن نادية ماتت بمفردها .

– عودة الى المحقق مع سعاد وسامح يتساءلون عن موقف القانون من المسألة . القاهرة تحت

الضباب . «حفظت القضية فى العاشر من يونيو ٧٠».

● **سينما مصرية جديدة ..**

شغل هذا التعبير أذهان النقاد والسينمائيين والجمهور معا طوال السنوات الأخيرة الماضية.. تردد كثيرا وقامت حوله مناقشات عديدة تحولت أحيانا الى معارك . ولم يسفر أكثرها عن شيء .. لأننا تعودنا للأسف أن نواجه مشاكلنا - الكبيرة والصغيرة معا - بأحد أسلوبين : إما الصمت المطبق تجاهها رغم الحاحها الشديد علينا.. وذلك بدافع من الجبن عن مواجهة السلطة أو الجهة المسئولة . وإما بتحويل القضية الى مجرد كلام أجوف وجدل لغوى عقيم لا يلبث أن يخرج عن حدود الحوار الديمقراطى الشجاع والبناء الى مجرد مهاترات تحكمها خلافاتنا الشخصية أساسا.. وليست نظرتنا الموضوعية الى القضية والحل.. والنتيجة غالبا أننا نمزق أنفسنا فى شتائم ومهاترات تتخللها أحيانا بعض الكلمات الجادة والمخلصة التى تضيع فى الضجيج .. فلا نصل غالبا الى شيء ..

وهذا بالضبط ما حدث طوال السنوات الأخيرة لقضية السينما الجديدة فى مصر ولعل طرح القضية بهذا الحسم لم يبدأ إلا عام ٦٨ عندما تم اعلان قيام جماعة من السينمائيين الشبان تحمل هذا الاسم .. وبالذات بعد أن بدأ هؤلاء الشبان ينشرون تصوراتهم النظرية لهذه السينما المصرية الجديدة فى صفحتين أسبوعيتين فى مجلة «الكواكب» تحت اسم «الغاضبين» ثم فى اجتماعهم الأسبوعى فى مركز الصور المرئية مساء كل ثلاثاء .. فقد أصبح اصطلاح «السينما الجديدة» يتردد كثيرا موضوعا للنقاش وللهجوم والدفاع ليس فقط وسط الحلقة الضيقة المحدودة العدد لهؤلاء السينمائيين الشبان الذين تخرج أغلبهم من معهد السينما.. وانما وسط الحركة السينمائية المصرية كلها.. جددا وقدامى.. من هم داخل الجماعة ومن هم خارجها.. من هم معها أو ضدها.. المتعاطفين والكارهين والساخرين واللامبالين والذين يعتبرون المسألة كلها مجرد نكتة أو «هوجة» عالية الصوت لعدد من «الصغار».. ولكن أيا كان موقف هذه الفرق كلها.. فقد أحسوا جميعا بأن الحركة قد وجدت بالفعل .. ولدت قوية وأصبح لها صوت ..

ولكن حتى قبل ظهور اصطلاح «السينما الجديدة» وقبل ظهور الجماعة أصلا فقد كانت الحاجة الى هذه السينما المصرية الجديدة أقدم كثيرا من عام ٦٨.. فبعد أن هدأت حركة ازدهار السينما المصرية التى وصلت قمتها - حجما فقط بالطبع - فى أواخر الأربعينيات .. بدأت حركة الجزر الرهيبة مع بداية الخمسينيات وانكمشت السينما المصرية حجما وموضوعا ومستوى معا .. وعجزت حتى السنوات الأولى لثورة يوليو ٥٢ التى قلبت أوضاعا وأفكارا كثيرة رأسا على عقب عن أن تحدث تغييرا جذريا فى السينما المصرية .. بحيث لم تقدم هذه السنوات المبكرة للثورة سينما مصرية ثورية.. لأسباب موضوعية عديدة نكتفى بأهمها وهو أن الأساس الاقتصادى للسينما المصرية لم ينقلب رأسا على عقب كما كان مفروضا أن يحدث مع كل ثورة . ولم يحدث

ما حدث فى كل البلاد التى قامت بها نظم ثورية من انشاء جهاز ثورى للسينما .. وهو جهاز لا يمكن أن تنشئه إلا الدولة نفسها التى يفترض أن تتحول أجهزتها كلها الى أجهزة ثورية .. فالدولة لم تتدخل فى السينما تدخلا حاسما وبوضوح .. ولم تحاول حتى أن تطبق نظاما محدد الملامح تستفيد فيه من الأنظمة السينمائية المماثلة فى الدول الثورية - وبالذات الاشتراكية - والتى استطاعت أن تجعل من السينما التشيكية والبولندية واليوغسلافية مثلا سينما عالمية من الطراز الأول .. وظلت سياسة الدولة تجاه السينما منذ عام ٥٢ والى الآن سياسة متخبطة باستمرار تفتقد المنهج والرؤية السياسية الواضحة أولا .. والتى ينشأ عنها بالضرورة الهيكل الاقتصادى والفكرى الذى يحدد بحسم وصرامة : ماذا تريد الثورة من السينما ثم ماذا تريد السينما من الثورة ؟ وحتى حينما أرادت الدولة أن تتدخل فى السينما فقد تدخلت تدخلا خاطئا دائما كانت قمته هى فشل القطاع العام وتصفيته تماما وهو الذى نجح تماما أيضا فى كل البلدان الاشتراكية واستطاع أن يسحب الأرض من السينما الغربية نفسها..

وكان غريبا أن يحدث هذا للسينما المصرية بالذات وهى الأعرق من سينما البلاد الاشتراكية الثلاث التى ذكرتها والتى لم تبدأ ثورتها السينمائية إلا بعد خروجها من الحرب الثانية عام ٤٥ .. بل ان السينما المصرية تتخلف أيضا حتى عن السينما الوليدة جدا فى الجزائر وسوريا مثلا .. وهما بلدان لم تعرفا السينما الا منذ سنوات قليلة جدا ..

ولكى لا نخوض طويلا فى هذا الموضوع الذى يعرف معظمنا كل تفاصيله .. فاننا نخلص سريعا الى النتيجة.. وهى أن السينما المصرية كانت قد وصلت بالفعل - حتى قبل قيام جماعة السينما الجديدة عام ٦٨ - الى عنق الزجاجة.. وأصبح واضحا أنها أصبحت سينما متخلفة شكلا وموضوعا.. وأنها لا تعبر عن مصر ولا علاقة لها بمصر .. وفضلا عن بقائها أسيرة لموضوعات ومستوى سينما الأربعينيات.. إلا أنها فقدت حتى الرواج العددى والتجارى لسينما الأربعينيات .. بحيث أصبح مطروحا أمام الجميع .. الجدد والقدامى.. التجار والفنانين معا .. أنه لابد من سينما مصرية جديدة.. ولم يكن ظهور الجماعة التى تحمل هذا الاسم عام ٦٨ إلا مجرد جرأة على تسمية الأشياء بأسمائها .. أو وضع القضية المطروحة بشكل نظرى غامض ومبعثر.. فى اطارها العلمى المحدد .. أى وضع النظرية فى كيان مادى..

● لماذا عام ٦٨ ؟

لأنه كان قد مضى على انشاء معهد السينما المصرية خمس سنوات أيا كان حجم المعهد نفسه ومستواه وقدرته على التأثير ، وهو حدث شديد الأهمية والتأثير فى ظروف السينما المصرية .. وهى حقيقة لا معنى لانكارها.. ولا فائدة أيضا. وفى عام ٦٨ كانت قد مضت خمس سنوات على تخرج أول دفعة من المعهد.. ومعنى هذا ظهور خمس دفعات من المخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والمونتيرين وغيرهم الذين درسوا السينما لأول مرة دراسة علمية بالفعل.. أيا كان

مستوى هذه الدراسة وأيا كانت نواقصها .. ومن الطبيعى أن يحدث هذا «التفريخ» المتتابع نوعا من التراكم الحتمى الذى يخلق بالضرورة مشاكل مهنية وفنية لهؤلاء الخريجين من ناحية.. وللجهاز السينمائى نفسه من ناحية أخرى.. فلم تكن طاقة العملية السينمائية فى مصر فى حاجة إلى كل هؤلاء الخريجين أولا .. وواضح أنه لم تكن هناك خطة تحكم سياسة هذا المعهد فى أى شيء وطوال تاريخه كله وحتى الآن .. بل أنه حتى لو كانت هناك حاجة حقيقية لهؤلاء الخريجين فان أحدا فى الجهاز السينمائى لم يكن مستعدا للترحيب بهم واعطائهم فرصا حقيقية.. لقد حدثت بلا شك بعض المحاولات من أجهزة السينما التى أنشأتها الدولة لاعطاء بعض هذه الفرص للخريجين .. ولكنها كانت قائمة على المبادرات الفردية للقائمين على هذه الأجهزة – صلاح أبو سيف وسعد الدين وهبة بالتحديد – بحيث لم تستطع أن تتحول إلى تخطيط دائم ومدروس لاستيعاب هؤلاء الخريجين.. بدليل أن معظم هؤلاء الذين أخذوا هذه الفرص توقفوا بعد ذلك.. واختفت أسماء كثيرين منهم تماما.. أو تاهوا بعد ذلك فى سراديب عمل وظيفى عادى أو حتى عمل فنى بلا قيمة هنا أو هناك .. وظلت نظرة السينمائيين «الكبار» لخريجى المعهد نظرة فوقية تحصرهم فى دائرة مغلقة لم يفلت منها إلا القليل النادر وواضح أن هذا سبب قوي لكي يفكر هؤلاء الشبان فى تجميع أنفسهم فى «تنظيم» أو «هيكل» ما .. هو الجماعة التى أنشأوها عام ٦٨ وأن كان عدد كبير من خريجى المعهد لم يفكروا فى الانضمام اليها حرصا على استقلالهم الفردى.. بينما انضم اليها عدد كبير من غير خريجى المعهد .. وهذا طبيعى أيضا ..

ولكن لم يكن هذا وحده بالطبع سببا لظهور الجماعة عام ٦٨ بالذات .. ولم تكن صدفة أن يحدث هذا بعد عام واحد من ٥ يونيو ٦٧.. والمسألة ليست فى حاجة الى ايضاح كثير فيما أظن .. فقد كان هذا العام من أخطر أعوام مصر.. وكان حافلا بكثير من عمليات «المراجعة» لكل شيء .. للذات وللغير .. كان عاما مليئا بالحزن وبالجنون .. كان عاما للغضب للعجز القاتل وللرغبة فى صنع شيء فى نفس الوقت .. وهذه معجزة مصرية أخرى.. أن يملك بعضنا القدرة فى هذا العام بالذات وبالرغم من كل ما حدث على التفكير فى صنع شيء ..

وبالنسبة للسينما كانت هناك كل الأسباب التى تراكمت كما فصلناها منذ قليل.. فقد كانت سينما الأمس قد سقطت هى أيضا.. وأصبح لابد من سينما جديدة ورغم تباين – بل وتناقض – الفكريات والأهداف والأصول الاجتماعية لمؤسسى الجماعة كلهم تقريبا .. إلا أنه كان هناك التقاء على حدود دنيا يمكن تلخيصها ببساطة شديدة :

– أن السينما المصرية التقليدية فقدت مبررات استمرارها.

– أنه لابد من قيام سينما مصرية جديدة..

– أن هذه السينما الجديدة لابد أن تعبر عن الواقع المصرى الجديد والحى والمعاش بالفعل وخصوصا واقع ما بعد يونيو ٦٧..

– أن هذا التجديد الموضوعى لابد أن يصحبه تجديد شكلى يستفيد من أفضل تراث السينما المصرية نفسها لدى أفضل مخرجيها : صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح وبركات .. ثم من حصيلة دراسة هؤلاء الشبان أنفسهم فى المعهد التى لابد أن تميزهم ولو شكليا عن السينمائيين الذين اعتمدوا على مواهبهم وخبراتهم الخاصة.. واستفادوا التجديدات المستمرة فى السينما العالمية – لعل أوضحها تأثيرا على مخرجينا الشبان حركة الموجة الجديدة الفرنسية بالذات – ومن بعض تجارب المخرجين الشبان فى البلدان الاشتراكية التى بدأت تعرض فى مصر فى السنوات العشر الأخيرة ثم من أحدث موجات السينما الجديدة فى العالم .. كلود ليلوش الذى بهر عددا كبيرا من شبابنا فى استخدام اللون والعدسات .. وبعض مخرجى التليفزيون الأمريكى الذين تحولوا الى السينما : لوميت وبولاك وفرنكنهايمر وغيرهم ..

وبالنسبة لحركة السينما المصرية الشابة عموما فان الكارثة التى واجهتها هى أنها بدأت فى ظروف حركة الانكماش الشديد للسينما المصرية كلها.. مما أدى بالضرورة الى انكماش الفرص أمام الشبان أكثر من غيرهم.. لأن ظروفهم أصعب.. ومن هنا لم يصل الى فرصة الفيلم الأول إلا عدد قليل بل نادر منهم .

ومن ناحية أخرى فان عدم اتضاح الرؤية تماما – نتيجة لفقدان الرؤية فى المجتمع ككل – أدى الى التخبط .. بحيث واجه الشبان معادلة صعبة خلقوها لأنفسهم : هل يقدمون مضمونا جديدا .. أم شكلا جديدا ؟ وأوقع البعض أنفسهم فى هذا التناقض الوهمى والمفتعل من أساسه .. بينما كان الحل الوحيد السهل واضحا أمامهم .. وهو أنه لا يمكن الفصل بين المضمون الجديد والشكل الجديد إلا لدى التصور الساذج .. وكان الأسهل بالطبع أمام البعض هو التجديد الشكلى.. فعدد من مخرجينا الشبان يملكون لغة سينمائية متقدمة بالفعل.. ولكنهم لا يعرفون ماذا يقولون بها .. وارتباطهم بالمجتمع المصرى وقضاياه الملحة ارتباط واه أو مفتقد أساسا .. حتى لقد تصوروا أنه يكفى أن يستعرضوا عضلاتهم التكنيكية لكى يصبح ما يقدمونه سينما جديدة..

وفى السنوات الثلاث الماضية برزت أسماء ثلاثة مخرجين شبان يملكون لغة سينمائية متقدمة.. قدم سعيد مرزوق «زوجتى والكلب».. ولفت مستواه التكنيكى الجديد الأنظار بالفعل.. ولكنه قدم من خلاله صياغة عصرية لعطيل شكسبير .. ولكنه لم يكن عطيل مصريا ولا هنديا .. بل يمكن أن يكون أى عطيل فى أى مكان وزمان .. وعندما حاول أن يرتبط فى فيلمه الثانى «الخوف» بمشكلة مصرية.. تفاقمت أزمته أكثر.. لأنه افتقد الرؤية الواضحة وتخبط فى الشكل والمضمون معا ..

وقدم ممدوح شكرى مخرج فيلم الليلة «أوهام الحب» الذى أكد فيه مستواه الحرفى الجيد ولكن حول تصوراته هو الذاتية للحب والجنس التى لم تستطع أن تتعداه هو شخصيا الى متفرج آخر .. ثم قدم «الوادى الأصفر» – الذى أخرجه قبل «أوهام الحب» – عن موضوع لا استطيع أن

اعرف حتى ما هو بالضبط رغم رؤيتى للفيلم .. ولا أعتقد أن ممدوح شكرى نفسه يعرف ..

ثم قدم محمد راضى «الحاجز» بلغة سينمائية متقدمة أيضا ولكن عن قضايا مجردة : ضياع الانسان بين الحب والأمومة والجنس والجريمة ..

وكانت مشكلة المخرجين الثلاثة أنهم لم يستطيعوا أن يتجاوزوا فى أفلامهم الأولى مجرد رغبتهم فى تأكيد موهبتهم الحرفية .. وأنهم أصروا من البداية على أن يكونوا «عالميين» .. بمعنى أنهم شغلوا أنفسهم بقضايا مجردة.. أو انسانية بالمعنى الواسع .. فقد عالجوا مشاكل «الانسان» .. ولكن الانسان المطلق فى أى مكان وأى زمان.. فى أيسلندا كما فى موزمبيق .. ولم يكن مطلوبا منهم الا تقديم الإنسان «المصرى» فحسب .. ولعلهم لو حاولوا أن يبدأوا مصريين فقط لتمكنوا من أن يصبحوا عالميين .. فهذه قاعدة أولية معروفة فى ألف باء الفن !

أما جماعة السينما الجديدة فقد قضت أربع سنوات فى البحث النظرى : الكتابات والمناقشات ودراسات الأفلام .. قبل أن تتمكن من الوصول الى نظام الانتاج بالمشاركة .. وكان أول أفلامها «أغنية على الممر» لعلى عبد الخالق هو أول فيلم مصرى ينطبق عليه بالفعل تعبير «السينما الجديدة».. لأنه قدم لأول مرة موضوعا عن مصر ٦٧ وبشكل جيد .. وهو نفس ما ينطبق على فيلم الجماعة الثانى الذى لم يعرض بعد «الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث ..

وفى تصورى الخاص أن فيلم ممدوح شكرى «**زائر الفجر**» هو الفيلم الثانى بعد «أغنية على الممر» الذى يمثل نموذجا للسينما المصرية الجديدة رغم أنه يمثل اتجاها فرديا لمخرجه الذى لا ينتمى لأى جماعة .. لكن هذا لا يهم .. المهم أنه خطوة أخرى لكى يبدأ التيار ..

● **تحليل الفيلم**

دون أية محاولة للمقارنة إلا أنه قبل تحليل «زائر الفجر» لابد من الاشارة الى ثلاثة أفلام :

● «**الاختيار**» ليوسف شاهين الذى يسبق «زائر الفجر» بالتعرض لمصر ما بعد يونيو ٦٧ والتأكيد على حالة «الشيزوفرنيا» أو انقسام الشخصية فى مجتمعنا الذى يجعلنا نهرب من حقيقتنا ونحاول اخفاءها وراء اطار زائف وكاذب نستر به عيوبنا.. والدور الانتهازى الذى لعبه بعض مثقفينا بمجرد الصمت والرضاء عما كان يحدث حتى حدثت الكارثة : الجنون بالنسبة لسيد – محمود بطل الفيلم .. والهزيمة بالنسبة لنا .. ومحاولة الاقتراب فى الفيلم من بعض العيوب الاجتماعية التى نجد لها شبيها فى «زائر الفجر» مثل نزعة البعض للوصول والتسلق والثراء بأى ثمن وعلى حساب أية قيمة ومحاولة شراء حتى الحب والزواج والسعادة والبيت المستقر .. بل ان الفيلمين يتشابهان أيضا فى اختيار جريمة القتل مفتاحا للأحداث من خلال بناء يبدو بوليسيا من الخارج ..

ولقد كان يمكن أن يكون «الاختيار» أول فيلم يتحدث عن مصر ما بعد ٦٧ وأن يصبح أول نموذج للسينما المصرية الجديدة لولا بنائه الشديد التعقيد وطرحه للقضية طرحا مجردا أيضا

جعله يستعصى على فهم الجماهير ويبقى تجربة سينمائية خاصة جدا موجهة لمتفرج خاص ومدرب ويفقد بالتالى كل قيمته كعمل جماهيرى مؤثر ..

● «**أغنية على الممر**» لعلى عبد الخالق وهو أول اقتحام للسينما المصرية لهزيمة ٦٧ مع محاولة ردها الى أسبابها الاجتماعية من خلال العودة الى ماضى الجنود الخمسة وأصولهم الاجتماعية التى نكشف من خلالها بعض مواضع الفساد فى مجتمعنا .. وان كان «زائر الفجر» يختلف فى كونه أول فيلم يركز على هذه الأوضاع الاجتماعية الفاسدة أساسا .. وبقدر رائع من الشجاعة والتحليل الموضوعى السليم الى حد كبير .

● «**انتهى التحقيق**» لداميانو داميانى : وأذكره بالذات لأن نادى السينما قدمه من أسبوعين فقط . وها هو يقدم فيلما مصريا يشابهه فى أكثر من ناحية.. فالفيلمان سياسيان – لأن تصعيد خيوط «زائر الفجر» يضعنا فى النهاية أمام قضية سياسية تماما .. وهما ينتقدان المجتمع بجرأة وقسوة.. وهما يتشابهان أيضا من حيث استخدام أسلوب التحقيق المعروف فى الأفلام البوليسية.. ولكن ليبتعدا بعد ذلك عن المضمون البوليسى طوال الفيلم.. وحيث الجريمة فى الفيلمين مجرد وسيلة لادخالنا الى الموضوع الاجتماعى والسياسى رأسا.. فى «انتهى التحقيق» لاتهمنا الجريمة التى دخل فانزى بسببها السجن، ولكن تهمنا القضية الاجتماعية الكبرى وينتهى الفيلم بالفعل ببراءة فانزى وخروجه من السجن .. وفى «زائر الفجر» لا يهمنا من قتل نادية الشريف .. وانما يهمنا الظروف البشعة الى عاشتها حتى أدت بها الى الموت وينتهى الفيلم بالفعل باكتشاف أن ليس هناك قاتل على الاطلاق وانما وضع اجتماعى كامل يؤدى الى موت أمثال نادية الشريف ..

والأسلوب البوليسى الذى استخدمه سيناريو رفيق صبان وممدوح شكرى فى «زائر الفجر» لا يختلف فى بنائه عن مئات الأفلام البوليسية المشابهة.. بل أن تكنيك بناء السيناريو نفسه ليس جديدا .. فقد قدمته السينما مرارا.. العثور على جثة.. ومحاولة اكتشاف شخصية القتيل والظروف التى أدت الى القتل ثم اكتشاف القاتل.. ولعل كاتبى السيناريو اعتمدا على فكرة فيلم ما .. ولكن هذا كله لا يعنينا كما قلت لأنه كان مجرد حل سينمائى لطرح الموضوع ..

ونحن أمام فيلم بطله غائب . لأننا نرى نادية الشريف جثة هامدة من البداية .. ولكنها تظل رغم ذلك الشخصية الرئيسية التى نظل نحوم حولها طوال الفيلم .. رغم أن «مساحة» ظهورها على الشاشة قد تكون أقل من بعض الشخصيات الثانوية الأخرى.. ومفتاح اللغز بالنسبة لنا هو كالعادة : المحقق .. فهو يأخذنا طوال الفيلم من مكان الى آخر ومن شاهد الى آخر لنسمع مزيدا من الحقائق والتفصيلات يقدمها السيناريو بأسلوب «الفلاش باك» أو العودة الى الماضى.. واستخدام الفلاش هنا استخدام مركب.. بمعنى أن كل فلاش يؤدى الى آخر أبعد زمنيا بحيث تختلط مستويات الزمن وتتداخل حتى تكتمل الصورة النهائية فى تسلسلها الزمنى الصحيح من

مجموع الحكايات أو «الفلاشات» التى يتبادل السيناريو القطع بينها وبين الحاضر وهو بحث المحقق الدائم وكالعادة فى أفلام التحقيق نسمع الواقعة الواحدة ونشاهدها أكثر من مرة حسب وجهة نظر راويها .. وكالعادة – مثل «راشومون» كيروساوا و«لكل حقيقته» لبيرانديللو فان ملامح الواقعة الواحد تتغير من رواية إلى أخرى وتكتمل تفاصيلها دائما بنمو عملية السرد (عبده الطباخ يروى واقعة تقبيل الدكتور فريد لصديقته اعتماد فى الحمام.. بينما ترويها أعتماد نفسها بدون التقبيل.. وفريد يروى متابعته لنادية وهى تصعد مع مدير التحرير الى شقة خاصة لتخونه معه فيها .. بينما يتضح من رواية مدير التحرير انهما التقيا فى الشقة ببعض الزملاء) أما خناقة نادية القتيلة نفسها مع جيرانها بسبب القط والتى سبقت موتها فاننا نتابعها أكثر من مرة من بداية الفيلم حتى تكتمل تفاصيلها فى نهايته فنكتشف أن نادية ماتت بهبوط فى القلب وبلا أى جريمة فردية .. ولكن بجريمة أخرى «جماعية» ..

فما هى الجريمة الحقيقية التى قتلت نادية الشريف ؟ ومن الذى قتلها ؟

● يشير الفيلم الى «المسرح العام» أو الكبير للجريمة منذ أول لقطاته التى نرى فيها شوارع القاهرة.. وينتهى بنفس التأكيد بلقطات عامة للقاهرة.

فنادية الشريف ماتت فى القاهرة .. ولكن ليس هذا مجرد موقع جغرافى .. فالقاهرة قتلت نادية الشريف ..

وكل ما يحدث بعد ذلك يرسم صورة واضحة لوضع اجتماعى محدد فى ظروف تاريخية محددة .. ونحن من البداية أمام مجموعة من الأحداث والشخصيات ترسم تفاصيل صورة عامة .. بل أن بعض ملامح هذه الصورة تكتمل من خلال «الأقوال» التى نسمعها من حين لآخر .. فى التحقيق المبدئى الذى يجريه المحقق بمجرد وصوله الى شقة القتيلة تشير شهادات جيرانها الى سوء سلوكها .. ويقول بواب العمارة عندما ضاقت حوله الأسئلة :

– لولا المعايش ماكنتش حطيت رجلى فى المخروبة دى !

أما جارها مدبولى أفندى وهو نمط للانسان العادى المغلق على نفسه والأقرب الى الجبن والذى يمكن أن تسمع منه دائما أن أفضل وسائل مواجهة الواقع هى أن «تمشى جنب الحيط !» فهو يصاب بالرعب هو وزوجته السيدة حميدة وهى نموذج آخر لسيدة بيت مصرية «فى حالها».. رغم أنها تقيم من نفسها رقيبا أخلاقيا على سلوك الآخرين.. فالغريب أن مثل هذين النموذجين الشديدى المصرية يؤمنان بالسلبية الكاملة بالنسبة للواقع خارج حدود شقتهما الى حد الاكتفاء بالفرجة على كل ما يمكن أن يجرى بالبلد كله .. فيما عدا مراقبة «أخلاق» الآخرين.. فهما يشكلان جهاز رقابة تلقائى على السلوك الأخلاقى فقط للجيران بحيث يقدمان تقريرا وافيا عن سلوك القتيلة المشين من وجهة نظرهما «كل ليلة والتانية تلم شوية نسوان وشوية رجاله ويقلوا أدبهم!» وهو حكم أخلاقى متخلف على مجرد السهرات البريئة التى كانت تقيمها القتيلة فى بيتها

لأصدقائها .. ولكنه حكم مرتبط بالنظرة الأخلاقية الشديدة الانغلاق والتزمت للطبقة الوسطى الصغيرة.. والسيدة حميدة تحكى للمحقق أنها رأت جارتها ذات ليلة «راجعة سكرانة وبتعيط والواد التلميذ واخدها فى حضنه» .. ومع ذلك ورغم هذه الشجاعة فى تقييم أخلاق الآخرين فان مدبولى أفندى يرتعد عند مجرد مواجهة المحقق.. فهو ممثل «الحكومة» فى نظره.. وعصاه تقع منه فى رد فعل عفوى ناشىء عن رعبه .. وعندما يسأله المحقق :

– ماكنتش عايز نتكلم ليه ؟

يقول مدبولى : أصل يا بيه الأيام دى الجبن سيد الأخلاق !

وتكون هذه العبارة التى قد تقال بشكل كوميدى.. كافية لالقاء الضوء على مناخ كامل يسيطر على مثل هذا المدبولى أفندى المرعوب دائما ومن أى شىء ..

أما عبده الطباخ فهو انسان آخر مطحون الى حد الرعب هو أيضا .. ولكن عباراته تحمل أحيانا كثيرا من الحكمة، فعندما يسأله المحقق هل كانت القتيلة تستخدمه «لأغراض أخرى» ينفى بشدة وقد اكتشف بذكائه الغريزى أن المحقق لابد يقصد شيئا مشينا «أصل الناس بتقول أغراض أخرى وفئات أخرى وبيبقى قصدهم وحش ! » وعندما يسأله المحقق عن دليل على براءته يقول متحسرا هذه العبارة البليغة : «هو البنى آدم لما يكون نضيف محتاج يثبت نضافته فى الزمن ده ؟! ».

ثم يحكى واقعة احتكاك نادية الشريف بالمصور الأجنبى الذى رأته يصور أطفالا بؤساء أمام مسجد السيدة زينب .. ثم اصطدامها بمخبر بوليس حاول تفريق الأطفال بضربهم.. واتهام المخبر لها بمنعه من أداء «وظيفته الرسمية».. ويعلق عم عبده الطباخ الساذج ولكن الذى يتحدث بلسان كاتبى السيناريو :

– كانوا عايزين يدخلوا الموضوع فى السياسة عشان يودوها فى داهية !

فأى احتكاك بالسياسة يؤدى بالضرورة الى «داهية» لمن يجرؤ على الاقدام عليه .. وهذا معنى مركب.. بمعنى أنه احساس خائف وراسخ لدى عبده الطباخ باعتباره نموذجا للرجل العادى.. واشارة ذكية من كاتبى الفيلم فى نفس الوقت .. الذين يلتقطان هذا الخيط ليستخلصا منه دلالات أكثر .. فالمحقق يحاول توريط الطباخ بدهاء :

– أفهم من كده انك بتعترض على سلطة البوليس يا عم عبده ؟

فيقول الرجل المسكين برعب وقد أحس بأنه حوصر :

– أنا مقلتش ان البوليس هو اللى غلطان .. انما أمثال المخبر ده اللى ملهمش دين ..

وهو نموذج للاستخدام الذكى للحوار أراد الفيلم من خلاله أن «يضرب ويلاقى» كما يقول التعبير العامى.. وبحيث يصبح هناك تطابق منطقى بين كلام الشخصية وما أراد مؤلفا الفيلم قوله فى وقت واحد . بل انهما يستمران فى استخدام كل امكانيات المشهد الحوارية عندما

يجعلان الطباخ يقول للمحقق :

– عارف حلينا الموضوع ازاى .. خدت المخبر على جنب واديته قرشين !

وفى كلام الطباخ أيضا ما يلقى ضوءا مختلفا على شخصية نادية الشريف غير سلوكها السيء الذى أكده البواب والجيران .. فقد قال انها «كانت دايما بتقول انها خايفه .. مرات تقول من السجن .. ومرات تقول الموت .. » ، «فيه ناس كانوا بييجوا يراقبوها ويسألوا عنها من وراها..».

وتختلط الأمور فى ذهن المحقق نفسه .. فرغم أنه يعرف أن القتيلة كانت صحفية «مقالاتها تودى السجن» كما قال لزوجته .. إلا أن المسألة يمكن أن تكون مجرد فضيحة أخلاقية بعد أن اهتزت ثقته فى كل شيء «حد بقى عارف الوسخ من النضيف الأيام دى ؟ » وندرك جانبا من أزمة المحقق الخاصة هو الآخر عندما تقول له زوجته التى تجسد نموذج الفتاة الفارغة تماما من أى اهتمام جدى .

– قلت لك نهاجر من البلد دى ..

فليست هناك حلول لدى هذا النموذج البورجوازى الأجوف سوى الهرب الفردى الجبان .. ولكن المحقق نفسه شخصية تحمل بذورا أكثر ايجابية ورغبة فى الصمود .. وواضح أن ارتباطه بزوجته الجميلة هذه لم يكن أبدا ارتباطا فكريا بل هو مجرد ارتباط عاطفى.. ولذا فهو يرفض أفكارها التى يصفها بأنها «أفكار خايبة» رغم شكواه الدائمة لها فى لحظات ضيقة مما يحيط به .وتبدأ ملامح «الصورة العامة» تتحدد أكثر أمام المحقق عند مواجهته لنمط آخر شائع هو نمط نانا صاحبة محل الكوافير .. نموذج لسيدة أعمال تدير عملا ناجحا ولكنها تتستر وراءه لتخفى نشاطا أكثر اتساعا وخطورة.. وهو نشاط مرتبط بمناخ عام أيضا .. أنها بمجرد علمها بأنها متورطة فى التحقيق تشرع أسلحتها فى وجه المحقق :

– ضرورى تعرف اللواء رأفت أحمد .

وهذا اللواء رأفت أحمد لا نراه أبدا طوال الفيلم وان كنا نسمع صوته فى التليفون مرة واحدة .. ولكنه شخصية قوية من شخصيات الفيلم تفرض وجودها المباشر على أحداثه من خلال تهديد نانا به طول الوقت .. انه مركز قوة خطيرة ترتبط مصالحه بمصالح نانا «واستثماراتها» التجارية الناجحة والمتعددة .. وهو يمثل واجهة الحماية لعلاقات مادية وأخلاقية من نوع خاص لا يلبث الفيلم أن يكشفه بوضوح خطوة بعد خطوة.. وهى علاقات تكتسب من القوة والترابط والتستر ما يحولها الى «نظام» مادى وأخلاقى مدعم ومستقر وواثق من نفسه وقادر على تجاوز مشاكله باستمرار.. وبسرعة لا تخلف أثرا.. ان نانا التى تدير عمليات دعارة عن طريق زبونات محلها تصدم عندما تفاجئها ابنتها الصغيرة بوسى بنزيف مفاجيء يكتشف الدكتور فريد زوج نادية أنه ناتج عن عملية اجهاض .. وكأنها تتصور أن «الازدهار» الجنسى الذى تديره بنفسها لن يمتد

بحيث يشمل ابنتها.. ويقول الطبيب فريد للأم نانا :

- بنتك مش أول ولا آخر واحده يا مدام .

- بس بوسى لسه صغيرة يا دكتور ..

- وأصغر من بنتك كتير .. اسألينى أنا !

ولكن كل هذه شخصيات فرعية .. فماذا عن الشخصية الرئيسية نفسها .. نادية الشريف التى كان لابد أن تموت نتيجة لهذا كله ؟

زوجها الدكتور فريد يحكى قصة تعرفه بها لأول مرة منذ نحو خمسة عشر عاما. عندما كانت الأشياء بريئة مازالت.. هو وهى معا.. كان هو مديرا لمستشفى أم المصريين وهى صحفية جاءت لتكتب تحقيقا عن المستشفى.. ويقدم الفيلم مشهدا أقرب الى الطابع التسجيلى لزحام المرضى الفقراء أمام زجاجات دواء وهمى بالطبع لا يشفى شيئا أبداً.. ومع ذلك فالمرض الغليظ ينهرهم مطالبا «بالنظام» !

وتقول نادية الشريف الصحفية التى تبدو حتى الآن مجرد «انسانية» النزعة :

- معاملة غير انسانية يا دكتور ..

ومن موقع الرفض لكل ما يدور يقول لها الدكتور :

- المرضى جهلة ما يعرفوش النظام .. والممرضين أجهل !

وتتذكر نادية قصة عن هذا النظام «الظريف» الذى يطلبه هؤلاء «البكوات» من الفقراء وحدهم فى مجتمع يتسم كله بفوضى مخيفة وتخلف مرعب .. زمان كان الملك فؤاد يذهب الى المنيا كل سنة ومعه مطرب أو مطربة ويقيم المآدب للفلاحين .. و «كل واحد يدور على حتة لحمة والعساكر يضربوهم عشان يحافظوا على النظام.. تمام زى النظام اللى أنت عاوزه».

وتقدم الكاميرا فى المشهد التسجيلى لفناء المستشفى مناظر شديدة الصدق للمرضى والذباب على وجوه الأطفال والفلاح الذى يأكل على الأرض مع زوجته.. وعندما يلمح الكاميرا - كاميرا الفيلم التى تمثل كاميرا المصور الصحفى ينظر لها نظرة متوجسة وبحسه التلقائى الخائف يطوى لفافة الطعام وكأنه ضبط متلبسا بجريمة .. فهذا فيلم عن الخوف الذى يقتل حتى احتياجاتنا الطبيعية ..

ويقول الطبيب مدير المستشفى للصحفية : مستعد أكلمك عن السرقة والاهمال والروتين والاستهانة بالمرضى الفقرا .. عشان المريض يدخل المستشفى تبقى مشكلة .. وعشان يخرج منها حاجة أصعب حتى لو كان ميت.. بس الرقابة فى الجرنال تسمح لك بنشر الكلام ده ؟ ..

وتسأله بدورها : مش خايف على الكرسى ؟

فيقدم حله الهروبى هو الآخر الذى يطلب النجاة على حساب كل شىء :

- أنا ان كان على مش عايز أقعد فى البلد دى ..

ويكون هذا المشهد من أقوى مشاهد الفيلم الذى يكتسب قيمته الأولى ليس من مستواه السينمائى الجيد فقط وانما من اقتحامه بشجاعة لواقعنا ونقده لبعض صور معاناتنا الحقيقية .. الأمر الذى يقترب بالفيلم من السينما السياسية بشكل أو بآخر لأنه يقدم تحليلا لواقع اجتماعى فى مرحلة تاريخية بقدر ما تسمح به ظروف السينما المصرية الآن وبقدر ما تسمح به قدرات صانعى الفيلم ورؤيتهم الاجتماعية فى نفس الوقت .. وهو نوع السينما المصرية الجديدة المطلوبة الآن بالتحديد وبالضرورة .. وفى لحظة المواجهة الشجاعة للواقع من أجل تجاوزه ..

وعندما يحكى فريد للمحقق عن تطور علاقته بنادية الشريف بعد ذلك نكتشف جوانب أخرى من شخصيته تؤكد موت حتى البذور القليلة للرفض التى كان يحملها وهو ما زال مديراً للمستشفى يراقب الفوضى والرشوة واهمال المرضى الفقراء فلا يرضى عن هذا كله ولكنه لا يصنع شيئا لمقاومته إلا مجرد رغبته فى الهجرة هو أيضا .. وتعاطفه الفكرى مع الصحفية لا يلبث أن يتحول الى قصة شخصية .. فهو يتزوجها ليقعا بعد ذلك فى التناقض اليومى بين مثالياتها المرتبطة بالقضايا العامة وطموحه هو البورجوازى الذى ينقله فورا الى صفوف «الطبقة الجديدة» التى تستفيد من مركزها الاجتماعى والمهنى ومن علاقاتها الخاصة أيضا.. فالجملة العابرة التى نسمعها فى حكايته عن ليلة أن كانا مدعوين الى حفلة فى سفارة الكويت.. والتى ترفض نادية مصاحبته اليها.. تؤكد نوع اهتمامات فريد المتسلقة.. بينما تفضل نادية الذهاب مع مدير التحرير للقاء مجموعة من أصدقائهما فى شقة فوق السطوح.. كما أننا نفهم أيضا تحول فريد الى شخصية «صاعدة» بالمنطق السائد من نوعية ضيوفه فى الحفلة التى يقيمها فى حديقة بيته الفخمة.. وهم ضيوف من بعض البلاد العربية تربطهم بفريد مصالح واضحة بحيث يطلب أن تجاملهم زوجته الجديدة اعتماد التى تزوجها بعد طلاقه من نادية . والتى كانت على علاقة سابقة معه واستطاعت أن تخطفه من زوجته.. ثم نفهم أيضا أن علاقته بنانا صاحبة محل الكوافير قد توثقت حتى أصبحت أكبر مورد لعمليات الاجهاض فى عيادته.. ويكشف دوسيه نانا فى بوليس الآداب عن نشاط ضخم.. فهى تمارس الدعارة السرية وتهريب العملة وادارة الأماكن المشبوهة والاتصال بالجهات الأجنبية.. ومع ذلك فلم يقبض عليها بسبب «وسايطها» وعلاقاتها القوية التى تجعل «ظهرها محمى.. محمى أوى الظاهر» أما مساعد المحقق فلا يلبث أن يضع الفيلم على لسانه فى نفس اللحظة ملاحظة ذكية عندما يقرأ فى احدى الصحف «عمارة ارتفاعها ١٦ طابقا تسقط على سكانها» فيعلق بسخرية رابطا بين سقوط العمارة ودعارة نانا وموت نادية الشريف بهبوط فى القلب كما يقول تقرير الطبيب الشرعى :

– لازم العمارة كان عندها هبوط فى القلب برضه ! ..

وحتى هذه اللحظة لا تكون شخصية نادية الشريف واضحة تماما.. فمن هى نادية الشريف بالضبط ؟ .. ولماذا يضفى عليها الفيلم هذا الغموض وهذه الأهمية فى نفس الوقت بحيث تصبح

محورا لكل الأحداث والشخصيات الأخرى مع أنها أقلهم ظهورا لنا ؟ أنها تبدو رغم ذلك شخصية ذات قيمة خاصة.. واقعة معركتها مع المخبر الذى ضرب الأطفال أمام السيدة زينب .. واحتجاجها على أوضاع المستشفى.. ورفضها مسايرة زوجها فى علاقاته الجديدة.. كلها تؤكد شيئا نبيلا ورافضا فى أعماقها.. وربما بحكم وظيفتها أيضا كصحفية قادرة على كتابة مقالات «تودى السجن» كما قال المحقق لزوجته .. فمن هى نادية الشريف هذه ؟ هل هى زعيمة وطنية .. أم مناضلة ثورية .. أم مجرد حالة رومانتكية ؟ .. الواقع أن فيها أشياء من هذا كله .. فالسيناريو لم يحدد ملامحها تماما .. فنحن نفهم من جماع ما نسمعه عنها – وما نراه بالتالى فى مشاهد «الفلاش باك» – انها مجرد شخصية رافضة .. ولكن الأشياء التى ترفضها تبدو أشياء من السطح : رفض ضرب المخبر للأطفال وتصوير الأجنبى لهم .. رفض معاملة المرضى معاملة سيئة .. ولكن هذا كله قد ينبعث من مجرد الاحساس «الانسانى» وليس من «الفكر» أو «العقيدة» الواضحة والمحددة .. وهى فى أحسن حالاتها قد تكون شخصية وطنية .. ولكنها ليست «ثورية».. ربما لأن الفيلم لم يكن يستطيع أن يحدد ملامحها أكثر .. فاكتفى بمجرد «الرفض» و«التمرد» وجعلها نقيضا لكثير من الأوضاع والقيم السائدة .. ومن هنا فليس لنادية الشريف «انتماء» واضح إلا لمجرد ما هو وطنى وانسانى وصادق.. وهذا كله لا يكفى بالطبع لتصبح شخصية ثورية.. بل ان تكوين نادية الشريف البورجوازى واضح تماما.. فكريا واقتصاديا معا.. وليس هذا ذنبها بالطبع ما دامت هذه هى أصولها الطبقية.. فهى تناضل من مقاعد البورجوازية وتحاول أحيانا أن ترفض بعض قواعد اللعبة التى وجدت نفسها جزءا منها .. بدليل اختيارها للدكتور فريد زوجا لها وهى التى لمست من البداية رغبته فى الصعود الاجتماعى.. وهجرتها لعملها الصحفى بعد الزواج وهو ما لا يمكن أن تفعله شخصية تحمل فكرا ثوريا وتؤمن بضرورة أن تلعب دورا ايجابيا فى العمل من أجل التغيير الاجتماعى.. ورغم أننا يمكن أن نعجب بمحاولتها للارتباط بالفلاحين من حيث تصميم ديكور شقتها التى أقامت فيها بعد طلاقها من فريد مستعينة فيها ببعض الملامح الريفية.. إلا أن هذا يمكن أن يبقى مجرد «نزوة ديكور» ما لم نعرف شيئا عن فكر نادية الشريف حتى لو وجد مساعد المحقق على مكتبها فى بداية الفيلم فيلما به صور «لفلاحين وترع وجاموس».. فنحن لم نسمع نادية الشريف تتحدث بما يكفى عن معتقداتها .. كما لا نستطيع أن نغفر لها تلك الفترة التى هجرت فيها الصحافة بعد الزواج وأصبحت «ست بيت».. أما سلوكها العملى الذى قد يغنى عن حديثها عن فكرها السياسى والاجتماعى.. فهو سلوك مثالى نبيل ووطنى وليس أكثر .. حتى اشتراكها فى توزيع المنشورات قبل الثورة وسجنها ثم اشتراكها فى مظاهرات ٦٨ وحبسها مرة أخرى عمل يمكن أن يكون تلقائيا شاركتها فيه عناصر وطنية من جبهة واسعة تضم اليمين واليسار معا . بحيث لا نستطيع أن نجزم بأن نادية الشريف من اليسار .. وهذا ما يمكن أن يدينها كشخصية غير محددة

الانتماء السياسى والاجتماعى تماما .. ولعل السبب فى ذلك أن الفيلم يدور فى فترة ما بعد النكسة وهى فترة ضياع سياسى وفكرى وفقدان رؤية وعجز عن «الفعل» حتى بالنسبة للعناصر الثورية نفسها .. أو لعل هذا أقصى ما كان بوسع الفيلم أن يقوله ..

● ويحدد الفيلم ماضى نادية الشريف الوطنى منذ اشتراكها فى العمل السرى قبل الثورة وبالتحديد عقب حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢.. ونحس أن هذه المرحلة ليست منقطعة الصلة تماما بالحاضر.. ونسمع صوت مدير التحرير يقول عن تلك الفترة : «الناس كانوا نايمين فى الوقت ده نوم طويل – ونرى صورة للمقابر وكأن الناس كانوا موتى وليسوا نياما – الحكم هو اللى كان منيمهم ومانع أى معلومات توصلهم .. طبعا كان خايف لأن الناس هى اللى ممكن تقوم وتعمل ثورة..».

ونرى نادية وسط خلية ثورية – بالمفهوم الثورى لتلك الفترة – تشترك فى طبع المنشورات .. وتقول نادية الشريف بمنطق الفتاة البورجوازية :

– أول مرة أعرف أن مصر فيها ناس ساكنين فى الترب ..

ويقول لها مدير التحرير بشكل ميلودرامى مباشر وواضح الافتعال :

– عمرك مشيتى فى الطين حافية ؟ عمرك أكلتى مش بدوده وحمدتى ربنا ؟ دخلتى مستشفى ورموكى رمية الكلاب ؟ متبقيش عرفتى مصر ؟

وهو كلام ساذج وغير مطلوب .. أولا لأن هذه ليست مصر بالنسبة لثائر اجتماعى .. فهناك ما هو أبشع.. ومع ذلك فليس هذه مبررات كافية للثورة لأنها مجرد القشور الخارجية لواقع اجتماعى سىء فى جوهره وليس فى مجرد قشوره .. وثانيا فان اللهجة الميلودرامية التى يلقى بها الممثل هذه العبارة تحول هذه التساؤلات الى «اكتشافات» تسمعها نادية الشريف لأول مرة وكأنها سائحة.. مع أن المفروض أن تكون هذه بديهيات الواقع الاجتماعى الذى لابد أن تكون قد درسته تماما قبل أن تنخرط فى العمل السرى عام ٥٢..

والواقع أن المشهد التالى كله هو أردأ مشاهد الفيلم لأنه يحول هؤلاء الثوار الى مجرد مغامرين يوزعون المنشورات ويدخلون فى مطاردة بوليسية يموت فيها أحدهم وكأن المخرج أراد أن يرفع به درجة حرارة الفيلم بشىء من «الحركة» لم يكن فى حاجة اليها حيث أن المضمون النهائى للفيلم كان قويا بما يكفى وشديد التشويق والاقناع حتى على المستوى التجارى..

ويقول مدير التحرير أيضا عن سهرته مع نادية ليلة رأس السنة عام ٦٨ :

– الناس كانت بتحتفل برأس السنة والبلد كلها مزأططة .. زى ما تكون بتحتفل بمرور ست أشهر على النكسة !

وعندما يصعدان الى الشقة التى يلتقيان فيها بمجموعة من زملائهما نفاجأ بمطرب يغنى عن موت جيفارا .. فقد جاء وقت كنا فى حاجة الى بطل نبكيه حتى لو لم يكن بطلنا الخاص.. وتصبح

نادية فى المطرب :

– سيد .. تفتكر العياط اللى بتعمله ده ممكن يحل المشكلة ؟

ويقول المطرب حائرا : أنا مستعد أكسر العود وأضرب رأسى فى الحيط كمان لو كان ده حيطلع اليهود من البلد ..

أنه جزء من حيرتنا جميعا رغم أن الوسيلة الوحيدة لاخراج العدو واضحة تماما وهى طرده بالسلاح ..

ويعلق مدير التحرير على هذا الموقف بقوله أن نادية تهورت فى ردها على المطرب «نتيجة للقرف والظروف اللى عايشينها .. واللى زيها عمره قصير فى البلد دى حقيقى» .. فها هو سبب آخر للموت فوق الأسباب الأخرى.. أنه الموت من العجز .. وهو موت أسوأ كثيرا من الموت فى معركة حتمية لابد منها لانقاذ نادية الشريف من الموت بلا ثمن ..

ونعرف من سامح كريم الفنان الشاب الذى صادقته نادية فى أيامها الأخيرة واقعة اشتراكها فى مظاهرات ٦٨ وفى مشهد الزنزانة التى حبست فيها مع الآخرين وهو مشهد ردىء آخر ومفتعل يغنى المحبوسون معا أغنية «فات الكتير يا بلدنا» وهى احدى الأغنيات التى راجت بعد النكسة عندما غنتها فرقة شعبية من مهجرى السويس .. وتتميز نادية وسط الزنزانة بفستانها الأحمر وتهتف فى عسكرى يشرب الشاى :

– غنى معانا بدل ما أنت قاعد تشرب شاى.. غنى ماتخافش من البدلة اللى أنت لابسها ..

أنها تحاول أن تصل الى «المواطن» داخل الشرطى وهو ما لا يمكن أن يحدث بسهولة.. ويكسر الفيلم حدة المشهد حينما ينقلنا الى الزنزانة المقابلة حيث وضع فلاح وزوجته تدعوه نادية للغناء معهم فيحكى قصة خفيفة الدم تكشف جزءا من الخلفية الاجتماعية لما يحدث وتحدد العلاقة الجدلية بين ما يحدث فى الزنزانتين المتقابلتين :

– المعايش فى بلدنا وحشه.. جيت مصر أبيع كرافتات .. عكشونى.. وقال أنه .. عايزين يرجعونى بلدى..

ويجىء زوجها فريد ليفرج عنها بشهادة مرضية مزيفة طبعا .. ويقول ضابط البوليس مشيرا للمحبوسين :

– معذورين وبلعوا الطعم .. فيه ناس دبروا المظاهرات دى عشان يمصوا غيظ الناس من الهزيمة اللى حصلت.. زى ما بيعملوا بالكورة.. الناس تهبهب شوية وكان الله يحب المحسنين ..

وهى عبارة خاطئة جدا تاريخيا حيث لم تكن هذه بالفعل أسباب مظاهرات ٦٨ التى قامت بعد اعلان أحكام الطيران كما هو معروف .. ثم أن بها كثيرا من الخلط فى التشبيه بين الكرة والمظاهرات حيث لا يوجد أى شبه ..

وعلى الجانب الآخر .. فى بيت نانا.. تمارس الدعارة الجماعية أمام شاشة تعرض فيلما

جنسيا .. ويقتحم البوليس «قلعة المتعة» ويقبض على الجميع بما فيهم نانا التى لم تكن تتصور أبدا أنها أيضا يمكن القبض عليها .. فتصيح فى ضابط البوليس ببجاحة :

– هى دى الحرية اللى بتقولوا عليها ؟

لقد كان هذا مفهوما «عمليا» جدا للحرية لم تكن تتصور خدشه ! وسرعان ما تتدخل الشخصية الأسطورية التى كانت تهدد بها دائما : رأفت بك أحمد.. الذى لا يلبث أن يطل برأسه ما دام انتهاك «الحرية» وصل الى هذا الحد.. فيتصل بالمحقق ويطلب منه حفظ قضية نادية الشريف ثم يلوح له بالتهديد : «غلطة زى دى ممكن تهددك فى مستقبلك..» ويغلق السماعة بعد هذا الانذار فى وجه المحقق !

وتكون هذه أول مواجهة حقيقية للمحقق الشاب الذى ما زال يؤمن بالحد الأدنى من المثاليات .. مع مركز قوة غامض ومتسلط .. وهو يحاول حتى آخر رمق أن يصمد وأن لا يتراجع :

– البلد مليانة بوظان ومش لازم نسكت ..

وبينما يؤكد له مساعده «أن القانون نفسه متفصل عشان يحمى اللى فوق» تخرج نانا من الحبس طليقة وهى تتحداه : «تم الافراج عنى لعدم ثبوت الأدلة..» ثم تضيف وكأنها تذكره بمركز القوة الذى رفض الانصياع له من البداية : «على فكرة رأفت بيه أحمد بيسلم عليك..».

وتكون هذه هى النهاية تماما بالنسبة للمحقق الذى يدركه العجز الكامل.. وفى مشهد رائع يحقق فيه المخرج سيطرته الكاملة على توصيل مضمونه القوى ببلاغة سينمائية كاملة.. يسود الصمت والايقاع الثقيل .. ويضع مساعد المحقق وجهه فى الجريدة :

– نقرأ أخبار الوفيات أحسن يا عم ..

بينما يبهت المحقق نفسه قليلاً ثم يتساءل :

– بالذمة لو حد فيكو مطرحى يعمل ايه ؟ .. يضحك .. والا يلطم .. والا ينتحر أحسن ؟ ويكرر مساعده مرة أخرى : القانون بيحمى اللى فوق بس ..

فتنفجر ثورة المحقق لأول مرة ويضرب المكتب بعجز كامل صارخا صرخة هى صرخة الفليم كله : غلط .. غلط .. غلط .. !

وفى البيت يقول لزوجته وهو مهزوم تماما : أنا عرفت دلوقتى بس ليه احنا اتهزمنا سنة ٦٧..

فلم تكن هزيمتنا فى ٦٧ هزيمة عسكرية أساسا.. بل هزيمة مناخ اجتماعى وأخلاقى كامل ! وتجىء تعليقات المحقق الساخرة بعد ذلك كالبكاء وهو يعلق على مشروعات زوجته للمستقبل :

– احنا نفتح محل لحمة راس أحسن .. ياريتنى حفظت القضية واستريحت !

● ان موت نادية الشريف اذن هو موت طبيعى جدا.. بل موت حتمى.. تكتمل أسبابه تماما عندما نسمع تفاصيل لحظاتها الأخيرة ونحن فى الطريق الى بنسيون صديقتها سعاد فى القلعة التى نسمع معها نشيد سيد درويش : «قوم يا مصرى مصر دايما بتناديك».. وتقدم سعاد

معلوماتها عن موت نادية :

– جماعة من أصحابها اتقبض عليهم قبل ما تموت بيومين.. حست انهم بيراقبوها .. وأنت عارف عقدتها من السجن والتعذيب.. ماتقدرش تعرف الشعور اللى بيحس بيه البنى أدم فى لحظة زى دى .. بيتمنى الموت عشان يخلص ..

وفى الفصل الأخير من حياة نادية الشريف يبلغ الحصار ذروته حولها بعد أن فقدت كل شيء : الزوج والابنة والأصدقاء جميعا .. ثم اليأس الكامل من القدرة على صنع شيء .. واحساسها بالمطاردة والمراقبة وانتظار لحظة أن يدخل «زائر الفجر» الذى يختار هذه اللحظة دائما – كالموت – ليأخذ الحرية .. يدق التليفون .. ولا يرد عليها أحد :

– بيراقبونى يا سعاد .. انها تحس أنها مطلوبة ثانيا مثل أصدقائها .. وتقول سعاد :

– لو كانوا عاوزين يقبضوا عليكى كانوا قبضوا عليكى معاهم ..

– انتى ماتعرفيش طريقتهم.. عايزين يخلونى أنهار عشان أما يقبضوا على يلاقونى خلصت .. تبقى مهمتهم أسهل..

وفى نزهة فى شارع صلاح سالم ليلا مع سعاد يتقدم منها أحد زوار الفجر لتشعل له سيجارته .. «ده مخبر.. مابيصحوش إلا فى الفجر .. دايما يقبضوا على الناس فى الفجر .. ».

وتنهار نادية الشريف تماما وتبكى : أنا مش خايفة من الموت يا سعاد .. أنا بس خايفة ييجى بدرى قبل ما أشوف اللى نفسى فيه.. يا خسارتك يا مصر .. مصر أتظلمت يا سعاد ..

وعندما تعود الى البيت تجد النور مضاء والمحتويات مبعثرة .. « جم فتشوا الشقة واحنا مش موجودين.. بيدوروا على أوراق أو منشورات » .. وفى تلك اللحظة بالتحديد يهجم عليها قط الجيران ليخدش وجهها ويديها وكأنما ليجهز عليها تماما .. أن القط هنا معادل مادى للرعب.. إنه الحيوان الذى يمكن أن يغدر بك فجأة ويخدشك بمخالبه.. ولقد سمعت نادية مواء القط عندما رأت زميلها فى توزيع المنشورات عام ٥٢ يموت أمامها برصاص البوليس .. وكان هجومه عليها الآن فى لحظة النهاية سببا آخر للتعجيل بتوقف قلبها المرهق .. لأنها كانت ميتة بالفعل قبل ذلك .. هل قتلها القط ؟ هل قتلها المخبر زائر الفجر .. ؟ هل قتلها الرعب وانتظار النهاية .. هل قتلها الاحباط والانهيار والعجز والصمت ؟ هل قتلها فريد ونانا ورأفت أحمد .. ؟ لقد قتلها هؤلاء جميعا .. لأن نادية الشريف كان مطلوبا أن تموت !

● الإخراج ممدوح شكرى

٣٣ سنة . خريج معهد السينما أول دفعة (١٩٦٣) قسم الإخراج بترتيب الثانى وتقدير جيد جدا . أول أفلامه القصيرة «شنق زهران» عن قصيدة صلاح عبد الصبور بالألوان عام ٦٧ . أخرج الجزء الثالث «من القاهرة» من فيلم «٣ وجوه للحب» عام ٦٨ الذى كتب قصصه الثلاث . فيلمه الروائى الأول «الوادى الاصفر» عام ٦٩ الذى عرض بعد فيلمه الثانى «أوهام الحب» عام ٧٠ .

عمل أثناء الدراسة وبعد تخرجه من المعهد مساعدا ليوسف شاهين فى فيلم «صلاح الدين» ومع حسين كمال فى «المستحيل» وفى بعض أفلام عباس كامل وحلمى حليم وفطين عبد الوهاب وحسن رضا .

حقق الفيلمان الأولان لممدوح شكرى «الوادى الأصغر» و «أوهام الحب» فشلا ذريعا لا ينكره ممدوح شكرى نفسه .. فقد صمم على كتابة القصة والسيناريو والحوار بنفسه .. ولم يستطع فى «الوادى الأصفر» أن يقدم علاجا واضحا لمشكلة تحول المجتمع البدوى المتخلف الى مجتمع متحضر.. أما فى «أوهام الحب» فقط سقط فى الحلقة الضيقة لتصوره الخاص للحب والجنس النابع من تجاربه الذاتية التى لم يستطع التخلص من أسارها ليجعل من التجربة الذاتية رؤية شاملة وموضوعية تصل الى الآخرين ..

وقوبل الفيلمان بهجوم كبير من النقاد والجماهير معا كان كافيا لتحطيم أى مخرج جديد تحطيما أبديا .. ولكن ممدوح شكرى والحق يقال احتمل هذه الصدمة القاتلة بشجاعة ومراجعة عاقلة للذات .. وقضى نحو ثلاث سنوات بالغة السوء من التوقف عن العمل والبحث عن الطريق فى نفس الوقت .. وكان فيلمه الثالث «زائر الفجر» بداية جديدة تماما لمخرج شاب بحيث يمكن اعتباره فيلمه الأول .. ولعل ما ساعده على العودة أنه حتى أشد المهاجمين لفيلميه الأولين شهدوا له بأنه مخرج متقدم تكنيكيا .. بل لعله من أكثر خريجى معهد السينما استفادة من الدراسة النظرية ومن الخبرة العملية التى اكتسبها من الأفلام التى عمل فيها مساعدا .. بحيث أقر الجميع أن ممدوح شكرى يستوعب الامكانيات الحرفية للسينما جيدا ويجيد توظيفها كلغة .. وقد تأكدت قدراته هذه فى «أوهام الحب» .. ولكن مشكلته كانت دائما فى الموضوعات التى يطرقها .. لأن الشكل الفنى الجيد لا يمكن توظيفه فى فراغ ..

وفى «زائر الفجر» يعود ممدوح شكرى الى تأكيد موهبته الحرفية المتقدمة بالنسبة للمستوى الحرفى للسينما المصرية عموما.. بل أن موهبته هذه تزداد هنا نضجا وتعقلا بالنسبة «لأوهام الحب» .. وهو يشترك فى كتابة السيناريو ويكتب الحوار كاملا ثم يقوم بالإخراج.. فيؤكد قدرته الفائقة فنيا وموضوعيا على تحقيق فيلم جيد .. بل فيلم من أفضل أفلام السينما المصرية فى تاريخها كله .. لا لأنه حقق فيه اقترابا موضوعيا شجاعا من ظروف مصر فيما بعد يونيو ٦٧ كما فصلت فى تحليل الفيلم فقط .. وانما بقدرته الكاملة كمخرج على تقديم فيلم جيد بالمفهوم السينمائى الخالص.. فهو مخرج يملك أسلوبا واضحا يتمكن فيه من توظيف كل مفردات السينما.. وهو أسلوب رصين يخلو من عيوب المراهقة السينمائية التى تظهر عادة فى أفلام الشبان.. كما يخلو أيضا من عيوبهم الفنية الناتجة عن نقص الخبرة .. أو عن الانبهار بالكاميرا والألوان واختيار الزوايا واستخدام تأثيرات العدسات.. فهو يقدم الفيلم بأسلوب عاقل وباقتصاد كامل فى استخدام امكانيات التعبير السينمائى بالقدر المطلوب فقط لخدمة الموضوع بحيث لا

يطغى الشكل على المضمون كما فى فيلميه السابقين .. وبحيث لا يختفى حسه السينمائى المرهف وقدرته على تحريك الكاميرا والشخصيات بحيث تبدو قريبة من بعضها وتحتفظ بعلاقاتها الجدلية دائماً .. فهو يتعامل مع شخصيات فى حالة بحث أو تحقيق .. والوضوح مطلوب ومن هنا فهو يستخدم العدسة الواسعة (٢٨مم) فى الغالب لاستيعاب المكان كله حيث أن أغلب اللقطات عامة والشخصيات فى الكادر كثيرة والمنظور كبير.. ولم يستخدم المخرج الزوم ولا العدسة الطويلة (التليفوتو) مرة واحدة لكى لا يختزل الخلفية ويعزلها عن الممثل .. بعكس ما فعله كثيرا فى «أوهام الحب» مثلا .. كما أنه لجأ الى حجم خاص للكادر بالغاء ثقب من ثقوبه الأربعة لتصبح ثلاثة فقط باخفاء جزء من أعلى وجزء من أسفل من فتحة الكاميرا لتحقيق كادر جديد بنسب خاصة مريحة أكثر بين «السكوب» و«البانوراميك» العادى .. وقد أعطاه هذا قدرة على تكويناته التى قد لا تتفق مع الحجم العادى..

واستخدام المخرج للألوان استخدام عاقل أيضا بحيث لا يبدو أنها موظفة دراميا وأن كانت موظفة جماليا .. ولكنه يلجأ إليها لاعتقاده أن الألوان يمكن أن تمنح الفيلم طابعا شاعريا يبتعد به عن الطابع البوليسى.. ولكن الألوان مستخدمة أيضا باقتصاد شديد بحيث يغلب اللون الأبيض على شقة البطلة ليتفق مع شخصيتها المتمسكة بشخصيتها فالأبيض هو لون الجير المصرى.. والألوان تقترب فى مجموعها من ناقضات الأبيض والأسود حيث يساعد الأبيض على ابراز الغوامق فى ملابس المحقق : الكحلى والأحمر المحروق والأزرق وهى ألوان قوية تتفق مع دوره فى الفيلم .. بينما ألوان نادية الشريف أبيض أو أسود ولم تأخذ لونا آخر - الأحمر - إلا فى مشهد الزنزانة .. وهذا التركيز فى الألوان يساعد على تأكيد شخصيتها .. أما بالنسبة لملابس الطالب صالح جارها (سعيد صالح) فهى بنفسجى ومشجر تتفق مع شخصيته الخفيفة.. وملابس نانا المشجرة تغلب عليها الدندشة .

وقد ساعدت الإضاءة بالطبع على تأكيد الطابع اللونى للفيلم باختزال الإضاءة الى تونات متقاربة .. ويميل الإضاءة فى نهاية الفيلم الى الدكانة للتعبير عن لحظات الحزن ..

● قلت لممدوح شكرى : **ما هى فى تصورك أسباب فشل فيلميك السابقين مادمت تملك هذه القدرة الكاملة التى أكدها فيلمك الثالث ؟**

قال : فشل الفيلمان الأولان لأنهما لم يكونا صادقين تماما .. فى بداية حياتك كمخرج جديد يكون كل ما تريده هو أن تخرج وترضى الطرف الذى يقدم لك الفرصة دون أن تتنازل كثيرا .. ولكن الذى حدث بالنسبة لى أنى أخرجت.. وتنازلت .. وفى نفس الوقت لم أرض الآخرين .. فى «أوهام الحب» تصورت أن السينما المصرية كسبت «فورم» جديد ولكن على حساب المضمون .. وكان هذا خطأ ناتجا عن ظروف كثيرة محيطة بى وقتها.. وفى «الوادى الأصفر» الذى عرض بعده وأن كان أول أفلامى.. اكتشفت أن السينما ليست مجرد إخراج أو تكنيك .. وأنه لابد أن

يقول الفيلم شيئا صادقا .. رغم أننى حاولت أن أعالج به موضوع انتقال مجتمع من البداوة الى الحضارة.. وما ينشأ عن هذا الانتقال من مساومة فى الأخلاقيات ومن تقاليد جديدة لابد من زرعها فى المجتمع الجديد .. ولكن كيف قيل هذا ؟ هذا هو الخطأ الذى وقعت فيه .. فضلا عن أنى كنت متخلفا فى رؤيتى للواقع .. زائد بالطبع اللهجة البدوية التى لم يفهمها أحد رغم أنى كنت أظن أن الفيلم البدوى يمكن أن يكون فيلما ناجحا .

● ولماذا بدأت بهذا الموضوع الصعب اذن ؟

– فى الواقع أنى لم أكن سأبدأ به .. كنت قد كتبت سيناريو فيلم «النمل الأبيض» ولكن لم يوافق على انتاجه بعد أن منع التوزيع عرض فيلمى القصير التجريبى الأول «دنشواى».. فلم أوفق فى العثور على منتج لا فى القطاع العام ولا الخاص لأن «النمل الأبيض» لم يكن يقوم على بطل واحد بالمعنى التجارى المألوف بل على قرية تواجه خطرا داهما هو زحف النمل الأبيض الذى يأكل بيوتها.. وكان النمل بالطبع رمزا للاهمال الذى تعانيه القرية المصرية ..

● وماذا عن «الفترة الصعبة» التى قضيتها بين عرض فيلميك الأولين وعثورك على فرصة جديدة ؟

– لقد عرض «أوهام الحب» فى ١٣ يوليو ٧٠.. وبدأت العمل فى «*زائر الفجر*» فى يوليو ٧٢.. ثم مرت حوالى سنة أخرى قبل عرضه.. أى أن «الفترة الصعبة» التى تتحدث عنها استمرت ثلاث سنوات هى أسوأ أيام حياتى.. ولكنها أفادتنى أكثر من أى نجاح زائف يمكن أن أحققه.. فقد جعلنى فشلى هذا أعود الى جذورى أكثر.. بدأت أعيد النظر فى كل شىء.. قراءاتى ومعرفتى بالعالم .. ووجدت أن المطلوب هو مواجهة الموقف بشجاعة والخروج من العقد النفسية ..

● وماذا كان الدرس الكبير الذى خرجت به من هذه المراجعة ؟

– اكتشفت مدى المراهقة السينمائية التى نقع فيها كلنا كشبان .. لقد تخرجنا من المعهد على عهد «الاكتشافات» السينمائية التى وصلتنا متأخرة رغم بدئها فى أوربا عام ٥٩ مع فيلم «على آخر نفس» لجودار.. ولكننا كأنما قد بهرتنا فجأة مسألة استخدام العدسات والألوان والابهار الشكلى حتى حسبناها هدفا فى ذاتها.. بينما يجب أن تكون وسيلة للتعبير لا أكثر.. ومن هنا تجدنى فى «زائر الفجر» اقتصد جدا فى استخدام «الحيل» السينمائية حتى المشروع منها.. فأنا لم استخدم الزوم ولا العدسة «التليفوتو» ولا مرة واحدة مثلا .. من فرط حرصى على البعد عن الاغراق فى «الفورم» من جديد .

● رغم أن السؤال نفسه يبدو مرفوضا لأن المفروض أن «زائر الفجر» أصبح عملا مستقلا بذاته حتى عنك وأن المفروض أن «يقول» الفيلم وليس أنت.. إلا أنى أحب أن أسألك .. ما الذى أردت أن تقوله بهذا الفيلم لو قدر لك أن تترجم هذا الى كلمات ؟

– فعلا .. ما أردت أن أقوله .. قاله الفيلم .. واذا أردت أن أكرره بالكلمات فانى أستطيع أن

ألخصه هكذا : «الانسان عندما يوضع فى البؤرة.. وتصبح حريته محاصرة حصارا قاتلا».. وان كانت بطلة الفيلم قد ماتت جسديا فان الموت النفسى الذى يسبق ذلك أفظع وأقسى ودلالته أقوى.. وانى أعتقد أن كل مجتمع يضع نظاما خاصا للحفاظ على أمنه.. ولكن عندما تكون المجتمعات فى مرحلة التطور فان ذلك النظام قد يسىء استغلال حرية الفرد .. وأنه مما يثير الدهشة – وهذا ما ينطبق فى الغالب على كثير من مجتمعات العالم – أن المثاليين وأصحاب النفوس الأبية يعانون من الحصار أكثر من غيرهم.. ربما لأنهم أقوياء.. ربما لأنهم يكرهون الظلم ويحسون به أكثر من غيرهم.. انهم يسعون الى الرفض واتخاذ المواقف بشكل سريع وحاسم .. وهذا ما يجعلهم فى الغالب عرضة للاصطدام .. والفيلم كأحداث بشكل عام يطرح فترة طويلة من حياتنا للنقاش.. أو هو نوع من النقد الذاتى يمارسه الفيلم بالنسبة لتجربتنا الثورية بما فيها من ايجابيات وسلبيات .. وهو ربما يصنع مقارنة بين بطلة الفيلم من ناحية وبين ما حولها من ناحية أخرى .

● السيناريو : رفيق الصبان

٤١ سنة . من مواليد دمشق . ليسانس فى الحقوق من جامعة دمشق عام ٥١. قضى تسع سنوات فى باريس وحصل على دكتوراه فى القانون وشهادات فى المسرح من «الكوميدى فرانسيز» و «مسرح الشعب» حيث مارس العمل ثلاث سنوات كمخرج تحت التمرين. تعرف على الجماعات السينمائية فى باريس من خلال السينماتيك . وتعرف على مخرجى الموجة الجديدة أثناء اعدادهم لأفلامهم الأولى مثل تروفو وشابرول . عاد لسوريا عام ٦٠ حيث طلب منه تأسيس المسرح القومى السورى ثم أخرج له عددا من المسرحيات . عمل مديرا للبرامج ولفرقة الدراما فى التليفزيون السورى ومخرجا بها ثم مشرفا على الشئون السينمائية العامة والمهرجانات ودور العرض الخاصة بمؤسسة السينما السورية . وساهم فى تأسيس نادى السينما السورى وبرامج نادى سينما «الكندى» وهى قاعة فن وتجربة . كان يملك دار عرض خاصة للفن والتجربة ولكنها فشلت تجاريا . مقيم فى القاهرة من عام ٦٨ . أول أعماله السينمائية اشتراكه فى سيناريو وانتاج «زائر الفجر».

● قلت لرفيق الصبان : واضح أن أسلوب التحقيق فى جريمة قتل الذى استخدمته مع ممدوح شكرى فى سيناريو «زائر الفجر» مستخدم كثيرا فى السينما .. فهل تأثرتما فيه بفيلم بالتحديد ؟

– بالنسبة لى فقد كنت متأثرا بفيلمين بالذات : «المواطن كين» لأورسون ويلز.. و«لورا» لاوتو بريمنجر.. وكنت متأثرا بشكل عام بأفلام الأربعينيات وبالذات «بوميرانج» لايلياكازان التى تقدم حياة «المحقق» الخاصة وارتباطها بعمله.. ولكن عندما بدأت فى استخدام نفس الأسلوب فى «زائر الفجر» وجدت الشخصيات تحيا من تلقاء نفسها فى جوها المصرى وتفرض نفسها مستقلة عن الأصل ..

● ولكن كيف أحسست بهذا العمق بالواقع المصرى وأنت جديد عليه الى حد ما باعتبارك سوريا ؟

– كان معى دائما فى كل خطوة وكل كلمة فى السيناريو ممدوح شكرى وهو مصرى تماما.. ثم أنى لم أكن أبدا بعيدا عن مصر حتى وأنا فى باريس.. وقد زرت القاهرة لأول مرة سنة ٦٧ بعد النكسة بأربعة شهور وأقمت فيها شهرين .. وعدت اليها فى مارس ٦٨ لاستقر فيها.. وكان احساسى بمصر بعد النكسة قويا لأنه كان احساس القادم من «الخارج» .. وهو احساس قوى بمدى الخسارة.. لأن النظرة من الخارج أكثر قدرة على الاكتشاف من النظرة الداخلية.. ثم أن «تيمة» القهر السياسى فى فترة تاريخية ما ليست قاصرة على بلد ما .. ونماذج نادية الشريف كانت موجودة لدينا فى سوريا فى فترة ما فى ملامحها العريضة سواء كرجل أو امرأة .. وهو نموذج المقهور الذى ينهار ..

● ولماذا اتجهت للانتاج .. وبهذا الموضوع بالذات ؟

– ليس من أجل «التوعية».. فلست أحب الديماجوجية فى السينما .. وانما لأن مهمة السينما عندى أن تقدم للمشاهد مشاكل معاصرة من خلال نماذج معاصرة.. والمشكلة الأساسية التى يعانيها الإنسان العربى الآن هى سقوطه واحساسه الدرامى بهذا السقوط ومحاولته اليائسة للنجاة .. أما عن طريق فردى للأسف .. واما عن طريق جماعى.. ونادية الشريف حاولت أن تنجو .. وما يقربنا منها هو اصرارها على هذه المحاولة رغم شعورنا بعبثها.. وقد يكون هذا هو الايجابى فى شخصيتها ..

● ولكن لماذا حكمت على محاولة نادية الشريف للنجاة من السقوط بالعبثية ؟

– لأنها شخصية مهادنة رغم كل اخلاصها .. حاولت أن تسير على حبل مشدود .. فهى من وسط بورجوازى وتزوجت رجلا بورجوازيا وعاشرت ناسا بورجوازيين .. ولكنها بعد ذلك أصرت على أن تستمر بخطها الثورى.. وهذا التناقض بين ما تريد وما تفعل هو سبب انهيارها فى رأيى.

● وماذا عن المحقق ؟

– أنه موظف عادى يحصل على ترقية فجأة فى أول الفيلم.. فتدفعه الظروف لأن يكشف أن وراء الماء الهادئ تيارات حارة.. وهذا ما يجعله فى آخر الأمر يبتسم واثقا أن الكلمة الأخيرة لم تقل بعد .. وبالتالى فانه يفكر فى تغيير حياته ومعتقداته.. وليس ببعيد أن يفكر فى الالتزام السياسى..

● وما الذى خرج به المحقق – وبالتالى الجمهور – فى النهاية ؟

– لقد انقلبت شخصية المحقق.. واذا استطاع الجمهور أن يكتشف ما اكتشفه المحقق وأن ينظر نظرة عامة الى مجتمعه .. نظرة فيها شىء من الحكم ومن التقدير .. فان ذلك يعنى الكثير

.. فقد أردت أن يكون المحقق انسانا عاديا وغير ملتزم لكى يتشارك أكبر جزء من الجمهور معه.. والاكتشاف الذى يصل اليه فى نهاية الفيلم يمكن أن ينعكس على قطاع كبير جدا من الجمهور ..

● التصوير : رمسيس مرزوق

٣٣ سنة . خريج كلية الفنون التطبيقية ثم معهد السينما أول دفعة عام ٦٣ وعين معيدا فى المعهد . حصل على منحة دراسية فى ايطاليا حيث سافر عام ٦٤ وعمل هناك فى خمسة أفلام قصيرة كمساعد مصور وكاميرامان سافر عام ٦٥ الى باريس على نفقته. قضى سنة ونصف التدريب فى معمل تصوير . أقام معرضا فى «متحف السينما » فى باريس لصوره الفوتوغرافية. اشترك مع عدد من الشبان فى إخراج فيلم قصير ١٦ مللى باسم «دعوة منتصف الليل» ثم باعوا الفيلم وانشأوا شركة «فرامو» لتوزيع الأفلام المصرية وانتاج الأفلام . عمل فى فرنسا فى ستة أفلام قصيرة للتليفزيون كمدير للتصوير . كان أول مشاريعه للأفلام الطويلة تصوير فيلم «الزلزال» إخراج كوستا جافراس كانتاج مشترك مع مصر. عاد للقاهرة للاتفاق على انتاجه ولكن معهد السينما تمسك بعودته معيدا به حيث يستقر فى مصر الآن.. صور بعد العودة الأفلام القصيرة «نبضات قلب» و «الحنين» ليوسف فرنسيس و «النيل أرزاق» لهاشم النحاس والفيلم التليفزيونى «لحظات من العمر» لمهدى القاس. ثم ثلاثة أفلام طويلة : «التلاقى» لصبحى شفيق و «زهور برية» ليوسف فرنسيس و«زائر الفجر» لممدوح شكرى الذى يحقق فيه مستوى متقدما جدا فى التصوير بالألوان يقترب فيه كثيرا من المصورين العالميين ..

● أعرف أنك اتفقت مع المخرج على الغاء الماكياج تماما بالنسبة لممثلى «زائر الفجر» .. لماذا؟

– هناك سببان : أولهما أن الماكياج يفصل بين الممثل والكاميرا .. بمعنى أنه يعطى للممثل احساسا بأنه «يمثل» وأنه غير طبيعى.. ولكن الاحساس «باللحم» يجعله طبيعيا ويقربه من الواقعية فى الأداء ويربطه بالمتفرج .. فهو لا يخاف مثلا لو ضحك من أن يفسد الماكياج .

● والسبب الثانى لالغاء الماكياج ؟

– هذا الكلام قد يغضب الكثيرين .. ولكن ليس عندنا ماكياج فى مصر .. الذى يحدث أنهم يضعون «لطعات» على الوجوه ويستخدمون خامات رديئة ويفهمون أن الماكياج هو أن تضع كميات على الوجه تصنع طبقة ثقيلة.. حتى اذا كان هناك عيب فى الوجه فيمكن اصلاحه بالاضاءة .

● وماذا عن استخدامك للإضاءة المنعكسة على «الشماسى» المعروفة فى «البلاج»؟

– فى محاولة لاستخدام بدائل لبعض الأدوات الموجودة فى الخارج وليست موجودة فى مصر لاحداث إضاءة «ديفيوزد» وليست مركزة كما هو سائد فى بلاتوهاتنا .. فى أول أفلامى «زهور برية» جربت وضع قماش أبيض فوق الديكور يسلط عليه النور لينعكس منه .. ولكن النتيجة أن تكون الاضاءة قوية فى أعلى الديكور ثم تنخفض الى أسفل.. وفى «التلاقى» جربت مزج

الاضاءتين : المنعكسة والساقطة .. وفى «زائر الفجر» استخدمت «الشمسية» المستخدمة فى التصوير الفوتوغرافى فى «البورترية» فى الخارج .. وتساءلت : لماذا لا نستخدمها فى السينما باستخدام أكثر من شمسية ؟ ان الشمسية تشتت الإضاءة وتتحول الى مصدر نور فى نفس الوقت اذ أنها تحدد اتجاه النور.. وميزتها أنها تعطى احساسا بنور النهار وهو النور غير المحسوس .. أما فى التصوير الخارجى :مشهد المستشفى فلم استخدم أى إضاءة رغم التصوير فى الظل.. واكتفيت بضبط مقياس التعريض بدقة.. وقد حاولت المحافظة على شخصية لونية للفيلم لكى لا تتصرف العين للألوان والبهرجة .. ووزعت النور بلا غوامق وفواتح للتركيز دراميا وليس بصريا وللبعد عن حرفية التصوير التى يمكن أن تشغل العين .. رغم صعوبة التصوير على ديكور أبيض الذى يمكن أن يعكس كمية ضوء غير مطلوبة .. وتطلب ذلك بالطبع حسابا دقيقا لكميات الضوء المسقط على الديكور بحيث نحصل فقط على القدر المطلوب .

● **المناظر : نهاد بهجت**

٢٩ سنة . بكالوريوس تجارة ادارة أعمال من جامعة القاهرة. القسم الحر بمعهد ليونارد دافنشى . دراسة ديكور المسرح الجامعة الأمريكية. تنسيق المناظر فى ٦٠ فيلم مصرى طويل. وهندسة الديكور وتنسيق المناظر فى ١٠ أفلام طويلة. معرض فن تشكيلى فى قاعة أخناتون أقامته له وزارة الثقافة عام ٧٢ . جائزة مهرجان بلطيم للأفلام القومية عام ٧١ عن فيلم «أوهام الحب» لممدوح شكرى .

يقول نهاد بهجت . طبيعى أن التخلف الفكرى فى الفيلم المصرى عموما لا ينسحب على الموضوع والاخراج فقط بل يشمل كل العناصر الفنية التى تصب فى النهاية فى شريط الفيلم ومنها الديكور .. وكثيرا ما أبحث عن الموضوع الجيد والمخرج الجاد والواعى الذى يحاول أن يرتفع بالعناصر الفنية والموضوعية لفيلمه.. وقد وجدت هذه الفرصة فى هذا الفيلم .. من البداية حاولنا جعل المناظر (الديكور والاكسسوار والألوان) ليست مجرد خلفية للممثلين بل جزءا لا يتجزأ من التكوين الدرامى والنفسى لهم ..

● الشخصية الأساسية نادية الشريف : صحفية وطنية وملتزمة ومتمسكة بمصريتها وبالتالى فلابد أن ينعكس هذا التفكير على ديكور شقتها التى استقلت بها بعد طلاقها من زوجها.. وعلى قطع الاكسسوار ووسائل الإضاءة – اضاءة الشقة الواقعية وليس إضاءة المصور – وعلى قطع الأثاث وحاولنا رفض أى «فورم» أجنبى واستلهام كل عناصر الديكور من البيئة المحلية .. أخذنا الأشكال المصرية وحاولنا تطويرها لتصبح مصرية . قمنا بتصنيع أشياء للفيلم بنسب جديدة وشكل جديد وألوان جديدة. أى محاولة لتقديم جديد للفورم المصرى.. حاولنا أن نتصور «بيتا مصريا لكل المصريين» فى المستقبل.. وهو ما يمكن أن يكون أيضا حلم نادية الشريف نفسها.. فاذا كان لكل بلد طرازها الخاص فلماذا لا يصبح هذا البيت – حتى فيما هو أوسع من حدود

الفيلم – بيتا مصريا فى النهاية ؟

● اللون : قمنا بطلاء جدران ديكور شقة نادية بطريقة «التليس» باليد كما هو متبع فى الريف .. وبحيث لا يخرج عن الألوان المصرية: الأبيض وهو لون الجير . والاخضر . والبنيات بدرجاتها. وتحاشينا اللون الأحمر مثلا . ولأن الفيلم يغلب عليه طابع التحقيق البوليسى فقد حاولنا مع المصور تحديد وسائل الاضاءة : أين توضع الأباجورة مثلا.. وحددت هندسة الديكور الجو الغامض الذى يصلح على نحو ما للجو البوليسى ... أما المستوى الأنيق لشقة نادية الذى لفت نظر المحقق حين قال : «دى شقة واحدة غنية مش صحفية..» فقد جاء الرد عليه من لسان عم عبده الطباخ حين قال إن كل قطع الاكسسوار أشياء رخيصة اشترتها نادية من الريف واستطاعت ترتيبها بذوق خاص. أما الاحساس باتساع الشقة فقد تحقق من ازالة جدران الغرف وفتحها على بعضها وليس لاتساع الديكور نفسه .

● شقة المحقق : الشخصية الثانية . انسان يعيش فترة قلق فى حياته ويبحث بحثا دائما على المستوى العام والخاص معا، فقد ترقى فجأة من معاون نيابة الى وكيل نيابة.. وشقته تبدو كأنه يستعد لعملية «عزال» وعدم استقرار . ولذلك سنجد فى شقته أشياء كثيرة مبعثرة وليست فى مكانها. وقد يحاول اعادة ترتيب كل شىء فى نهاية الفيلم عندما يعثر على خيوط الجريمة !

● **المونتاج : أحمد متولى**

٣٣ سنة . خريج معهد السينما عام ٦٤. عمل بالتليفزيون حيث قام بمونتاج عدة سهرات و١٨ فيلما قصيرا للسينما والتليفزيون. أول أفلامه الروائية القصة التى أخرجها ممدوح شكرى فى فيلم «٣ وجوه للحب». قام بمونتاج ستة أفلام طويلة : «الحاجز»: محمد راضى و «أغنية على الممر» لعلى عبد الخالق و «صور ممنوعة» لأشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ومدكور ثابت و «ليل وقضبان» لأشرف فهمى و«الظلال فى الجانب الآخر» لغالب شعث و «زائر الفجر» لممدوح شكرى.. فهو مرتبط بمعظم أفلام الشبان فى السنوات الأخيرة. أخرج فيلما تسجيليا قصيرا عن «الزجاج» وعاد الى معهد السينما طالبا فى قسم التصوير . نال جائزة المونتاج فى مهرجان سينما الشباب فى الاسكندرية عام ٦٩ وجائزة مهرجان الأفلام التسجيلية عام ٧٠ عن فيلم «السويس مدينتى» لعلى عبد الخالق وجائزة نفس المهرجان عام ٧٢ عن فيلم «بورسعيد ٧١» لأحمد راشد ..

اذا كانت أفلام التحقيق ذات الطابع البوليسى هى أفلام ايقاع تماما فان المونتاج فى «زائر الفجر» يحقق عنصرى التدفق والتوتر المطلوبين لابقاء المتفرج مشدودا بعقله الكامل الى تطور القضية المطروحة أمامه . ولكن لأن المونتير هنا يعلم أنه لا يتعامل فى النهاية مع فيلم بوليسى فانه لا يقع فى خطأ ايقاع الحركة التقليدى – باستثناء مشهد توزيع المنشورات والمطاردة التى يتحمل السيناريو مسئوليته – فالتشويق لا يأتى فى هذا الفيلم من سرعة القطع أو بناء المشاهد بناء تصعيديا قائما على «الكريشندو» وانما على «النفس الطويل» الذى يتحقق التصعيد فيه من

تطور القضية نفسها من حدث الى حدث ومن معلومة عن شخصية القتيلة الى معلومة جديدة.. وداخل المشاهد نفسها نلاحظ أن البدايات سريعة والنهايات بطيئة بالنسبة لكل مشهد.. فعناصر «المعرفة» تكتمل لنا بسرعة لكى نستوعبها فى نهاية المشهد على مهل.. وهو نفس ما يقوم عليه الايقاع العام للفيلم الذى يميل فى نهايته الى البطء من خلال اللقطات الطويلة.. وخاصة بعد خروج نادية وسعاد من البيت الى طريق صلاح سالم .. حيث تطول اللقطات لتأكيد ثقل الموقف والتمهيد للنهاية الحزينة .

يقول أحمد متولى : «عند بدء عملى فى أى فيلم أكون انطباعا مبدئيا عنه.. ولكن أحيانا أجد صعوبة فى أن أحب عملى فى فيلم فضلا عن أدائى له كواجب.. وهذا الفيلم من الأفلام القليلة جدا التى كان انطباعى عنها من أول وهلة جيدا .. والتى أحببت عملى فيها أيضا الى جانب أدائى له كواجب ! » .

● **التمثيل :**

ليس هناك الكثير ليقال عن التمثيل فى هذا الفيلم سوى أن الموضوع الجيد والمخرج الفاهم لأدواته لابد أن يخلق تمثيلا جيدا. ويكفى أن كل مجموعة الممثلين : ماجدة الخطيب وعزت العلايلى ويوسف شعبان وزيزى مصطفى ومديحة كامل وشكرى سرحان وتحية كاريوكا وجلال عيسى ومحمد لطفى وحتى سعيد صالح الذى لعب مشهدا واحدا فذا فى تفجير الضحك من لا شىء.. كلهم لعبوا أفضل أدوارهم فى حياتهم السينمائية كلها حتى بدأ كل منهم ممثلا جديدا تماما !

البحث عن فضيحة

اعترف أننى ذهبت لمشاهدة هذا الفيلم متشائما أو على الأقل غير متفائل بأننى سأشاهد فيلما جيدا هذه المرة .. واعذرونى حيث انى بحكم عملى مضطر لمشاهدة الأفلام كل يوم .. وبالنسبة لفيلم **«البحث عن فضيحة»** فلم يكن هناك شيء على الاطلاق يشجع على الاقدام على مشاهدته عمدا ومع سبق الاصرار سوى أننى أحب عادل امام.. ولكننى فوجئت بفيلم جيد بالفعل .. فيلم كوميدى قائم على فكرة جيدة للمرحوم أبو السعود الابيارى عن وصية أب صعيدى لابنه المهندس الشاب بأن يحاول تحسين نسل العائلة.. بأن يترك نساء القرية اللاتى يشبهن «الخفر» على حد قول الأب .. ليتزوج فتاة من القاهرة «زى لهطة القشطة» – وهو رأى الأب أيضا وليس رأيى الشخصى – ويذهب الابن الشاب الى القاهرة حيث تم تعيينه فى احدى الشركات وتبدأ مغامراته فى البحث عن زوجة «زى لهطة القشطة» يحسن بها نوعية الأجيال القادمة فى العائلة .. وهى فكرة جيدة كما نرى وتعطى امكانيات واسعة لفيلم كوميدى .. وهو ما نجح فى تحقيقه سنياريو فاروق صبرى الذى يقيم على هذه الفكرة بناء كوميديا محكما قائما على خليط لا ينتهى من الأحداث والمواقف التى يربطها المنطق وخفة الدم فعلا ... وبحوار شديد التركيز والطرافة وبلا ذرة اسفاف واحدة .. وهى مسألة نادرة فى أفلامنا الكوميدية التى استهلكت نفسها فى الصفعات والشلاليت والضحكات السوقية .. وهو فيلم يستحق نيازى مصطفى التهنئة عليه بل لعله أفضل أفلامه فى السنوات الأخيرة .. رغم أنه ليس فيلما «فلسفيا» ولا اجتماعيا .. ولكنه هدف مطلوب ومشروع ما دام الضحك نفسه راقيا وخاليا من الابتذال ولا يسخر من عقل المتفرج وانسانيته .. وعادل امام يؤكد فى هذا الفيلم أيضا حقيقة خطيرة أخرى يرفض تجار السينما أن يصدقوها.. وهى أن نموذج «البطل الحليوة» بملامحه الشكلية المسمسمة ليس هو النموذج الوحيد المطلوب .. والا فمن كان يتصور أن يصبح عادل امام هو البطل الذى يظهر الى جانبه «سنيد» هو سمير صبرى الذى يتقدم كثيرا هو الآخر كشخصية جديدة للنجم الخفيف الدم.. ولكن أسوأ ما فيه هو اصراره على مسألة الغناء والرقص فى كل فيلم .. فهذا الذى يفعله ليس رقصا ولا غناء ولا حاجة ابدا سوى مجرد نزوات مفروضة على الأفلام التى يشترك فيها .. وهو يمكن أن يكون سمير صبرى أيضا حتى من غيرها ؟

● مجلة «الاذاعة» ١٩٧٣/٢/٣

ملامح .. من سينما يوسف وهبى !

كان أسبوع أفلام يوسف وهبى فرصة هائلة لاعادة اكتشاف كثير من ملامح وتقاليد السينما المصرية .. رغم أن يوسف وهبى بنى شهرته الكبيرة طوال الخمسين سنة الأخيرة على نشاطه المسرحى أساسا .. إلا أنه كان واحدا أيضا من أهم شخصيات السينما المصرية منذ نشأتها ومنذ ظهوره فى أول فيلم «روائى» مصرى حقيقى وهو فيلم «زينب» الصامت[1] الذى أخرجه محمد كريم عام ١٩٣٠.. وأصبح يوسف وهبى من يومها «ظاهرة» من ظواهر السينما المصرية فى تاريخها كله الى جانب عديد من الظواهر الأخرى مثل محمد كريم نفسه وأفلام محمد عبد الوهاب وموجة الأفلام الغنائية.. ثم ظاهرة الكوميديا فى السينما المصرية .. وأفلام الميلودراما .. ومحاولات الواقعية «الناقصة» .. وموجة الأفلام الاستعراضية فيما بعد الحرب الثانية.. انتهاء الى ظاهرة أفلام «الحركة» والعصابات وغيرها من الظواهر التى تمثل كل منها مرحلة من تاريخ السينما المصرية مرتبطة بظروف العملية السينمائية المصرية كلها من ناحية ومن ظروف المجتمع المصرى نفسه من ناحية أخرى.

ولقد كانت السينما المصرية فى ظواهرها أو مراحل نموها هذه مرتبطة دائما بأشخاص يمثلون مدارس لها اتجاهات خاصة.. استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم على اتجاهات السينما المصرية كلها.. وهذا ليس وقفا على السينما المصرية وحدها بل ان تطور السينما العالمية كلها كان مرتبطا أيضا بأشخاص.. وان كان الطابع الفردى فى تطوير السينما أو تحريكها - أحيانا الى الوراء - واضحا فى السينما المصرية أكثر .. بحيث يمكن فهم وتحليل السينما المصرية من خلال أفلام كريم ويوسف وهبى والريحانى وأنور وجدى وحسين فوزى وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين وانتهاء بحسن الامام وحسين كمال.

---

(١) يوسف وهبى لم يظهر فى فيلم «زينب» وإنما أنتجه فقط.(أحمد الحضرى)

وتوحى هذه المقدمة التى لابد منها بنتيجة تبدو حتمية هى الأخرى .. هى أنه لم يحدث حتى الآن أى جهد علمى حقيقى لتحليل السينما المصرية تحليلا تاريخيا واجتماعيا جادا وعلى أسس موضوعية .. رغم الكتابات العديدة التى نقرأها كل يوم وتزعم أنها كتابات أو دراسات سينمائية .. وليست هذه مسئوليتنا نحن النقاد الجدد فقط .. انما هى مسئولية الجهات السينمائية الرسمية أيضا .. أى أقسام البحوث فى مؤسسة السينما وفى بعض المراكز السينمائية الأخرى.. وفى تصورى أنه لا يمكن اجراء هذا التحليل للسينما المصرية دون متابعة أسبوع أفلام يوسف وهبى مثلا .. أو أسبوع محمد كريم أو اسبوع لأفلام الريحانى.. أو أسبوع للأفلام الغنائية .. والكوميدية والبوليسية .. وهكذا .. وواضح طبعا أن هذا لا يغنى عن متابعة «كل» أفلام ظاهرة أو موجة سينمائية من هذه الموجات .. بل لا يغنى عن متابعة «كل» الانتاج السينمائى المصرى المتاح منذ أول فيلم مصرى وحتى اليوم .. وهذه فى رأيى الخاص هى مسئولية أرشيف الفيلم القومى «السينماتيك» التابع الآن لمركز الصور المرئية .. والذى لا يقوم للأسف بأى دور عملى فى تنظيم هذه الدراسة الضرورية والتى حان وقتها.. مع أن المسألة لن تكلفه أكثر من تنظيم عرض أسبوعى واحد - كبداية على الأقل - لأحد أفلام موجة أو مدرسة ما من مدارس السينما المصرية وبشكل منهجى منظم .. ولن نطالب الأرشيف المصرى بتنظيم عرض يومى دائم يقدم خلاله أكثر من فيلم من أكثر من مدرسة كما يفعل سينماتيك لانجلوا فى باريس مثلا وهو مدرسة حقيقية لكل السينمائيين الفرنسيين الجدد.. بل نطالبه فقط بمجرد تنظيم هذا العرض الأسبوعى الواحد كنوع من الخدمة الضرورية لدارسى السينما المصرية وباحثيها ولضيوفنا من الباحثين الأجانب الذين يترددون علينا كل يوم لنقيم لهم عروضا خاصة.. ورغم دعوتنا الملحة لبدء هذا المشروع البسيط أكثر من مرة.. ورغم السهولة الشديدة فى تنفيذه.. فان المدهش حقا أنه لم يبدأ حتى الآن .. وان كنت أعود فأوجه هذا النداء مرة أخرى للزميل أحمد الحضرى شخصيا ليس باعتباره فقط مديرا لمركز الصور المرئية المسئول عن أرشيف الفيلم القومى المصرى.. بل وباعتباره أولا وحقا واحدا من أخلص وأنشط العاملين فى حركة الثقافة السينمائية.

واذا كانت هذه المقدمة الطويلة استطرادا يبدو بعيدا عن تحليل أفلام يوسف وهبى نفسها.. فانها مقدمة ضرورية يثيرها دائما هذا النقص الواضح فى تنظيم العروض الأرشيفية للفيلم المصرى.. ويذكرنا بها دائما هذا الاسبوع أو ذاك من أسابيع السينما المصرية التى أصبحت متروكة دائما للمناسبات أو «الذكريات»: ذكرى وفاة فلان .. وذكرى ميلاد علان .. وهو أسلوب غير علمى وغير موضوعى.

وخلال متابعتى اليومية لأفلام يوسف وهبى تأكدت تماما أنه لا يمكن فهم السينما المصرية حتى فى انتاجها الحالى الأخير دون اعادة رؤية أفلام يوسف وهبى مثلا .. لأن هذه الأفلام هى التى وضعت تقاليد السينما المصرية وحتى مفرداتها التكنيكية التى مازالت سائدة حتى الآن ..

فطبيعى أن السينما المصرية الحالية لم تنشأ فى فراغ .. مثلها مثل أى سينما فى العالم .. وطبيعى أن تكمن بذور وأسس سينمانا الحالية الموضوعية والفنية معا فى تراث ٤٥ سنة من السينما المصرية.. تمثل سينما يوسف وهبى بلا شك جزءا أساسيا هاما منها .. باعتبارها بداية ما يسمى «الميلودراما الاجتماعية» التى ما زالت تطبع حتى الآن معظم انتاجنا .. واذا كانت هذه النشرة ليست مجالا كافيا لدراسة أفلام يوسف وهبى «كظاهرة».. فاننى أكتفى باستخلاص سريع لبعض «ملامح» هذه الأفلام .. مع محاولة ربطها بما يسودالآن سينما السبعينات فى مصر:

● **«غرام وانتقام»**

انتاج ستوديو مصر عام ٤٤ – سيناريو وإخراج : يوسف وهبى . تصوير : سامى بريل . تمثيل : يوسف وهبى – أسمهان – أنور وجدى – بشارة واكيم – محمود المليجى – فاخر فاخر .

يبدأ الفيلم بيوسف وهبى فنانا يعزف على الكمان فى احدى المصحات . ونسمع من أحد الأطباء أنه كان فنانا كبيرا أودت به قصة غرام وانتقام رهيبة .. ويصبح الفيلم كله «فلاش باك» يرويه الطبيب لنعرف منه أن يوسف وهبى اشتبك فى صراع دام مع صديقه أنور وجدى الشاب الثرى زئر النساء الذى اغتصب أخته فقتله يوسف وهبى خطأ . وعلمت أسمهان عروس القتيل بالأمر فصممت على الانتقام من القاتل بسلاح المرأة التقليدى : الحب والدهاء. وتنجح أسمهان بالفعل فى الايقاع بيوسف وهبى فى هواها الزائف الذى لا يلبث بالطبع أن يتحول الى حب حقيقى عندما تعلم بمدى نبله وشرفه ومدى نذالة حبيبها المقتول.. ولكن يكون الوقت قد فات .. فقد وشى محمود المليجى ابن عم القتيل للبوليس الذى يقبض على يوسف وهبى الذى يتصور أن أسمهان هى التى وشت به .. وعندما تسفر المحاكمة عن براءته ويكتشف براءة أسمهان ومدى حبها له .. يكون الوقت قد فات للمرة الثانية وماتت فى حادث سيارة.. يصدم البطل وينتهى به الأمر الى المصحة حيث يعزف باكيا حبه .. وينتهى الفيلم ! نفس مجموعة الصدف والفواجع الميلودرامية وسوء التفاهمات والظلم والشكوك الخاطئة والأبرياء المظلومين التى مازالت تجترها السينما المصرية حتى اليوم.. ويوسف وهبى بحسه الفنى الذكى يستغل نجاح أسمهان وشهرتها المدوية كمطربة عظيمة حينذاك .. ليضمن لفيلمه كل عناصر النجاح .. ولقد حقق الفيلم بالفعل نجاحا مدويا حين عرضه .. فقد شاءت الظروف «الميلودرامية» أن تموت أسمهان قبل انتهاء الفيلم وهو ثانى أفلامها وآخرها بعد «انتصار الشباب» .. فجعل يوسف وهبى نهاية الفيلم هى نفس نهاية النجمة الكبيرة فى الحياة.. فقد عادت اليه جثة.. ماتت فى حادث سيارة وهى عائدة من رأس البر .. وهى نفس الفاجعة التى أنهت حياة أسمهان فى الواقع.. وهذا الربط الذكى بين نهاية الحياة ونهاية الفيلم جعل «غرام وانتقام» حدثا خطيرا فى الحياة السينمائية فى الأربعينيات

.. وفيه تنطلق أسمهان المطربة كصوت معجز ربما ترك أثرا كبيرا فى الغناء العربى لو قدر لها أن تعيش .. وتحقق أغانيها تطورا كبيرا من حيث اللحن والتوزيع الموسيقى بحيث تبدو هذه الأغانى أكثر تقدما حتى من أغانى السينما اليوم وبالذات استعراض «ليالى الأنس» الشهير.. وان كان تناول يوسف وهبى للأغانى كمادة سينمائية تناولا قاصرا تماما لا يخرج عن الأنماط التقليدية لتقديم الأغنية فى السينما المصرية.. نفس الجمود والرتابة والايقاع البطىء والطول المفرط لكل أغنية وعدم التوظيف السينمائى أو الدرامى.. بمعنى أن المطربة تقطع سياق الأحداث لتغنى خمس دقائق على الأقل أغنية تعلق بها على ما حدث لها من فرح أو أسى .. وهى تتحرك فى غرفة نومها أو فى الحفلات التى يفتعلها السيناريو ليتيح لها فرصة الغناء. وحتى أغنية «ليالى الأنس» التى تغنيها على مسرح استعراضى... فان «الاستعراض» فيها لا يتعدى وقوف عدد من الراقصين والراقصات وراءها وقيامهم ببضع حركات توقيعية بلهاء.. ويتكشف الفرق الهائل بين مقدرة أسمهان كممثلة ومقدرة يوسف وهبى.. فهى ممثلة محدودة الامكانيات تماما.. والالقاء مسرحى مفتعل يثير الضحك .. وهذه خاصة مشتركة فى أفلام يوسف وهبى كلها .. حيث يبقى وحده ممثلا متمرسا كبير الخبرة وسط عدد من الممثلين السيئين الى حد كبير.. باستثناء العناصر الكوميدية وحدها التى تستطيع أن تقف على قدم المساواة معه .. مثل بشارة واكيم الذى تتفجر طاقته الكوميدية الكبيرة فى هذا الفيلم رغم قصر دوره.. وبحيث يبقى يوسف وهبى هو الشخصية المحورية اللامعة التى يجيد رسم ملامحها من خلال السيناريو الذى يكتبه لنفسه ..

● «عريس من استانبول»

انتاج نحاس فيلم عام ٤١ – سيناريو وإخراج : يوسف وهبى. تصوير : سامى بريل . تمثيل: يوسف وهبى – راقية ابراهيم – بشارة واكيم – مختار عثمان – محمود المليجى – فاخر فاخر.

رغم ما هو معروف عن يوسف وهبى من ميل الى الطابع التراجيدى أو الميلودرامى فى أحسن الأحوال الا أن العنصر الكوميدى فى أفلامه لم يكن أقل وضوحا كما تكشفه مجموعة أفلامه.. وشخصية يوسف وهبى الكوميدية التى تجلت بشكل واضح فى «ميرامار» والتى غلبت على أدواره القصيرة فى أفلامه الأخيرة .. لها جذور فى أقدم أفلامه.. فقد كان حريصا على توفير عنصر الكوميديا فى أكثر أفلامه ميلودرامية ليخفف بها بعض عنف وثقل الفواجع التى كانت تملأ هذه الأفلام .. بل لقد كان حريصا أيضا فى السيناريو الذى يكتبه بنفسه على أن لا تخلو أدواره هو شخصيا من قدر كبير من الكوميديا .. سواء فى الجمل اللفظية التى ترد على لسانه أو فى «المقالب» التى كان ينتصر بها دائما على مكائد الآخرين .. أو فى الشخصيات الكوميدية التى كان يحيط بها نفسه فى كل فيلم : بشارة واكيم . مختار عثمان . فؤاد شفيق ومحمد كامل ..

ويعكس فيلم «عريس من استانبول» نظرة طبقية كانت سائدة فى ذلك الوقت .. حين كان جزء

كبير من الاستقراطية المصرية ينحدر من أصل تركى .. ولم تكن العلاقات العائلية بين الأتراك والمصريين فى ذلك الوقت عيبا يجب اخفاؤه .. بل كانت على العكس مجالا للتفاخر .. ونحن فى هذا الفيلم «الكوميدى» محاصرون بأسرة تركية تماما أصلها فى استانبول «وفروعها» فى القاهرة ! ويوسف وهبى الشاب المتلاف الدون جوان الذى نراه فى أول الفيلم محاطا بسرب من الحسان التركيات ويمارس حياة الثراء والبطالة .. يضطر للرحيل الى القاهرة لتنفيذ أمر جده الثرى التركى بضرورة الزواج فورا والا حرم من «الوقفية».. وفى القاهرة يحاول مقاومة محاولة تزويجه من ابنة عمه (راقية ابراهيم) التى ترفض بدورها فكرة الزواج من قريبها الذى لا تعرفه ولا تحبه من أجل الثروة . وتقع بالطبع سلسلة من سوء التفاهم والمكائد التى تحدث بمجرد الصدفة أو «النزوة السينمائية» التى لا يمكن بدونها أن يستمر سياق الفيلم .. حيث ليست هناك ضرورة درامية لاستمرار أى شىء إلا مجرد الصدفة المفتعلة .. فلو آن يوسف وهبى عرف من أول لحظة أن راقية ابراهيم هى ابنة عمه الحسناء المثقفة التى يريدون تزويجه منها .. لأ أحبها على الفور وتزوجها ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الفيلم أصلا بعد الفصل الأول.. ومن هنا فلابد من أن يتنكر هو فى زى السائق.. وتتنكر هى فى زى الخادمة أو «اللوانجية» حسب التعبير التركى.. ولابد أن تستمر من هنا سلسلة من المقالب وسوء التفاهمات والمواقف الكوميدية التى تستغرق بناء الفيلم كله.. قبل أن تحين «لحظة التنوير» التى لابد منها والتى تتضح بعدها كل الحقائق وتحل السعادة على كل الأطراف بحيث يجد المأذون الذى يضع النهاية التقليدية للفيلم المصرى.. أن أمامه ثلاث زيجات بدلا من زيجة واحدة لكى يخرج المتفرج سعيدا سعادة مضاعفة

ويحاول يوسف وهبى فى هذا الفيلم رسم بعض الأنماط الكوميدية التى تتكرر بعد ذلك فى أفلامه وفى السينما المصرية كلها: مدرس اللغة العربية الذى يتحدث الفصحى المضحكة المتقعرة.. شخصية المأذون الذى يجرى وراء عقد أى قران.. بشارة واكيم الباشا التركى المتعجرف .. مختار عثمان النافذ الصبر دائما والذى يردد «ايفيه» لفظى طول الفيلم : «أنا قلت العيله دى فيها عرق لحسة!».. ويظهر فاخر فاخر قاسما مشتركا فى كل أفلام يوسف وهبى باعتباره واحدا من تلاميذه فى المسرح ليأخذ طابع الشاب العابث الذى يؤكد مزايا شخصية «البطل الفرد» - يوسف وهبى نفسه - بمجرد التناقض بين الشخصيتين .. أما الرقص والغناء كضرورتين للنجاح التجارى فان الفيلم يفتعلهما أيضا بين وقت وآخر أما باختيار نجمة مطربة أساسا أو بجعل النجمة غير المطربة أساسا مثل راقية ابراهيم تغنى بصوت مطربة أخرى.. وهو شىء من تراثنا أيضا ليس موجودا اليوم من فراغ !!

(البقية فى العدد القادم).

● نشرة نادى السينما - السنة ٦ - النصف الأول - العدد ١١ - ١٩٧٣/٣/٢١

ملامح .. من سينما يوسف وهبى (٢)

● « ملاك الرحمة »

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٦ . سيناريو وإخراج يوسف وهبى . تصوير سامى بريل . تمثيل : يوسف وهبى . راقية ابراهيم . فاتن حمامة . سراج منير . عبد المجيد شكرى.

وهو أهم أفلام أسبوع يوسف وهبى فى رأيى لأكثر من سبب .. ففيه كل بدايات مدرسة كاملة من مدارس السينما المصرية التى سادت بعد ذلك طوال الثلاثين سنة التالية لسنة انتاجه .. بل وأهم هذه المدارس على الاطلاق وهى مدرسة الميلودراما .. فهناك قدر هائل من الفواجع والصدف والمصائر المميتة والأسرار المختبئة والعواطف المهددة .. وفى الفيلم تأكيد لنفس النظرة الطبقية المعبرة عن أفكار منتجى الأفلام ومتفرجيها فى ذلك الوقت .. بعد انتهاء الحرب الثانية بعام واحد.. فنحن نعود هنا الى نفس العلاقات العائلية الوثيقة بين الارستقراطية المصرية والتركية التى سبق أن قدمها يوسف وهبى فى «عريس من استانبول» ولكن بشكل كوميدى مناقض تماما للجو المأساوى الفاجع المسيطر على «ملاك الرحمة».. فدائما يعيش «أصل العائلة» فى استانبول وفروعها فى القاهرة ودائما هناك علاقات لمصاهرة المصالح بين العائلات الأرستقراطية المصرية والتركية .. ولم يكن هذا غريبا على التركيب الاجتماعى الفوقى فى مصر قبل الثورة حيث كانت العائلة المالكة نفسها من أصل تركى والبناء الفوقى كله بناء أجنبيا تماما يعيش على هامشه فئة خاصة من المتمصرين.. والجو السائد فى «ملاك الرحمة» جو أرستقراطى تماما.. والشخصيات الرئيسية تعيش فى قصور وحجرات نوم فخمة والديكور كله يعكس الذوق «الفخم» لتلك الأيام والذى يعنى الضخامة والازدحام والبهرجة الأقرب الى «الباروك» ولكن دون حتى جمالياته وقدرته على توظيف عنصر «التكوين» السينمائى.. والكاميرا لا تخرج إلا نادرا من الصالونات وحجرات النوم المبطنة الأبواب وذات السراير الضخمة المفروشة بالساتان .. والأبهاء الواسعة فى البيوت أو الفنادق حيث تدور دائما حفلات الرقص وحيث يصعد فى الخلفية السلمان الشهيران فى اليمين واليسار المؤديان الى حجرات النوم.. والخدم ينقسمون بين «الكماريرات» الفرنسيات أو السفرجية

النوبيين بملابسهم المزركشة وطرابيشهم.. ونصف عبارات الحوار بالفرنسية : «بنجور».. «بنسوار».. «بون نوى».. «شميز دى نوى» ولكن بالاضافة الى طاقم الخدم الفرنسى والنوبى ففى هذا الفيلم خادم تركى «أغا» هو بشارة واكيم الذى يظهر طول الفيلم بملابسه «العثمانلية» الفخمة والذى يشخط فى الخدم النوبيين ويسخر منهم طول الوقت والذى جاء مع «الست الصغيرة» فاتن حمامة من تركيا حيث كانت تقيم عند جدها لكى تلتحق بأمها راقية ابراهيم وأبيها الثرى المصرى يوسف وهبى.. وفى بداية الفيلم نرى فاتن حمامة جالسة فى قصر جدها على شاطئ البوسفور تصيد السمك وتغنى بسعادة مطلقة : «العب يا سمك واغمز بحنان .. محلاك ياسمك ياللى أمان..» .. ثم نسمعها تغنى بعد ذلك أغنية أخرى حرصا على تقاليد الفيلم المصرى التى لابد أن تقدم فى كل فيلم عددا من الأغانى والرقصات حتى لوْ لم يكن بين أبطال الفيلم مطربون.. فان فاتن حمامة تغنى بالدوبلاج بصوت مطربة أخرى كما فعلت راقية ابراهيم فى «عريس من استانبول».. ولا يمكن متابعة موضوع الفيلم بسهولة.. فليس هناك خط درامى واحد نابع من البداية الضرورية للنهاية الضرورية .. وانما هناك مجموعة هائلة من الخطوط والقصص والمآسى المتضاربة والمتوازية أحيانا والتى يمكن حذفها غالبا .. ولابد طبعا من استخدام أسلوب «الفلاش باك» للعودة الى ماضى الشخصيات لاكتشاف هذه المأساة المجهولة أو تلك.. بحيث تتعقد الخطوط المتنافرة حينما تلتقى تعقدا شديدا.. فيوسف وهبى المتزوج من راقية ابراهيم يعيشان فى قصرهما الفخم ومع جيش من الخدم ولا يبدو أن هناك ما ينقصهما على الاطلاق حيث يقضيان نصف الفيلم على موائد الشاى .. ولكن يوسف وهبى يواجه مشكلة.. هى وقوع احدى صديقاته الغانيات زوزو شكيب فى حبه.. ورفضه هو بالطبع لهذا الحب – فى كل أفلام يوسف وهبى تطارده النساء ويرفض هو – وفى احدى الحفلات تخرج زوزو شكيب من صالون الرقص لتبكى فى التراس بين أوراق الشجر.. وهو المشهد الخالد فى السينما المصرية.. ويلحق بها يوسف وهبى لتعترف له بحبها ولكنهما يتبادلان عبارات حوار فخمة مثل معظم حوار أفلام يوسف وهبى.. حيث يقول لها : «حبك لى جريمة لا تغتفر.. أنا رجل تجاوزت سن الأربعين .. لذا يجب أن أتراجع».. وتقول له هى : «مطلوب منى أن أأمر شفتى بالصمت..» ثم نسمع عشيقها الذى يعد معها مؤامرة لسرقة أموال يوسف وهبى يقول عبارات كهذه : «لذا وجب الحذر .. صحت فراستك كالعادة» .. وهى العبارات التى لا يستطيع يوسف كاتب السيناريو والحوار أن يتخلص فيها من الطابع المسرحى..

ويصبح لابد أن تكون للزوجة راقية ابراهيم مأساتها هى الأخرى.. ان أمها – نجمة ابراهيم – تعترف لها فى لحظة مرض بسر خطير فى ماضيها.. لقد حملت سفاحا من أحد عشاق صباها ووضعت ابنا هو أخ راقية ابراهيم.. وعلى راقية أن تبحث الآن عن أخيها – فاخر فاخر – الذى يعيش كابن للجناينى القديم لكى تساعده سرا بالمال.. ولكن فاخر فاخر ابن شرير وفاسد بالطبع

لأنه تربى وسط عائلة فقيرة.. فيحاول ابتزاز نقود أخته الأرستقراطية التى تزوره يوما فى فندق مشبوه فيداهمهما الزوج يوسف وهبى الذى يظن أن زوجته تخونه فيقتل فاخر فاخر.. وتسجن الزوجة البريئة دون أن تبوح بالسر .. ويتزوج يوسف وهبى من زوزو شكيب التى تطارده من البداية طمعا فى أمواله.. وتعود فاتن حمامة الابنة البريئة من استانبول لتواجه بهذه الكوارث كلها . فيحاول عشيق زوزو شكيب المجرم الذى يدعى أنه أخوها أن يغرى فاتن لتتزوجه .. وبعد عديد من الكوارث والصدمات والأحزان لا أذكرها بالضبط .. يكتشف البوليس المصرى أن البوليس الدولى يطارد زوزو شكيب وعشيقها المجرمين الخطيرين .. وفى نفس الوقت يستيقظ ضمير الجدة نجمة ابراهيم قبل أن تموت فتبوح بالسر الخطير .. أن فاخر فاخر هو أخ راقية ابراهيم وليس عشيقها .. وهكذا تتكشف كل الأسرار فجأة مرة واحدة وفى توقيت منضبط سينمائيا تماما.. بحيث تعود كل الأطراف المتشاحنة الى أحضان السعادة ويموت كل الأشرار ! ولكن لا تموت بالطبع هذه الموضوعات ولا هذا النوع من السينما .. بل تظل تعيش وتتجدد حتى سينما السبعينات التى عرفنا الآن من أين جاءت جذورها وتقاليدها !

● «سفير جهنم»

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٥. سيناريو وإخراج يوسف وهبى . تمثيل : يوسف وهبى. ليلى فوزى. فؤاد شفيق. عبد الغنى السيد . فاخر فاخر . فردوس محمد .

كنت طفلا صغيرا أشاهد السينما كمتعة ساحرة خرافية ولا أفهم شيئا حينما كان يوسف وهبى فى قمته كواحد من أهم سينمائيى الأربعينيات وما تلاها .. ومن أول مدركاتى السينمائية فى تلك الفترة أن فيلميه «غرام وانتقام» و «سفير جهنم» بالذات أثارا ضجة هائلة عند عرضهما لأول مرة. الأول بسبب مأساة أسمهان التى ماتت قبل أن تكمل الفيلم وأدى ذلك الى الاقبال عليه عند عرضه اقبالا جنونيا .. أما «سفير جهنم» فلقد ظل اسمه المرعب يدهشنا ويروعنا ونحن أطفال ولم أدرك السبب إلا حين شاهدته فى أسبوع يوسف وهبى الأخير لأتخيل مدى الضجة التى كان لابد أن يثيرها فيلم كهذا بالنسبة لجمهورنا عام ٤٥ .. فيوسف وهبى بذكائه الخارق يقدم معالجة مصرية - كوميدية ومرعبة معا - لفاوست .. الرجل الذى عقد صفقة مع الشيطان يبيعه فيها روحه مقابل المال والسعادة . والرجل هنا هو فؤاد شفيق الذى كان أحد ممثلى الكوميديا التقليديين فى السينما المصرية والذى يعيش حياة فقيرة مع زوجته فردوس محمد ويحلم بالثراء .. والشيطان فى هذا الفيلم هو يوسف وهبى الساحر الغريب الذى يعيش فى مملكة خاصة مليئة بالأسرار والآلات والأزرار القادرة على صنع المعجزات.. وتتم الصفقة بينهما لينتقل الرجل الفقير بأسرته الى حياة الثراء الخرافية حيث يحوله الساحر الى الطبقة الأرستقراطية حيث تتوالى الأحداث والمفارقات الكوميدية من ناحية.. ونزعة يوسف وهبى الاستعراضية من

ناحية أخرى.. فهو يلبس عباءةً ويمارس طقوسا عجيبة يشوح خلالها بيديه ويضحك ضحكا هستيريا ويكشر عن أنيابهُ وأظافره ويخلق الناس أو يخفيهم باشارة من أصبعه ويزرع النار فى كل مكان .. فهنا امكانية هائلة لكى يصنع هذا الممثل العجيب كل الأشياء التى يحبها والتى يبهر بها الناس والتى أصبحت جزءا من شخصيته الفنية .. وهو يقدم سربا من الحسان - بمقاييس ذلك العصر التى تبدو مضحكة ومثيرة للدهشة هذه الأيام - ويقدم ليلى فوزى كنموذج للجمال وعبد الغنى السيد كنموذج للشباب حيث لا مانع أيضا من أن يغنى أغنيتين .. كما يقدم يوسف وهبى تجربة فى الحوار المنظوم الأقرب الى الزجل.. وعددا من النكات اللفظية مثل : «الله على الدكاترة اللى بيحرموا الخمرة ويحللوا البول » وهى النكات التى ضحك لها الناس من ٢٨ سنة وعادوا فضحكوا لها فى الأسبوع الماضى !

ولكن «سفير جهنم» يبدو رغم ذلك أكثر أفلام أسبوع يوسف وهبى تقدما وجرأة من حيث مستواه التكنيكى - بالنسبة لقدرات يوسف وهبى كمخرج - فقد قدم عددا هائلاً من الحيل السينمائية والتصرفات السينمائية الذكية والجريئة التى ينفذها مخرجو اليوم بشكل أردأ.. وهذا شىء لم يحاولوا أن يتعلموه منه ! .

● «جوهرة»

انتاج نحاس فيلم عام ١٩٤٣ . سيناريو وإخراج : يوسف وهبى : تصوير : عبد الحليم نصر . تمثيل : يوسف وهبى. نور الهدى. زوزو شكيب. فؤاد شفيق . فاخر فاخر . سميرة كمال . حسن فايق .

يقدم يوسف وهبى اكتشافه الغنائى الهام نور الهدى كما قدم اسمهان فى «غرام وانتقام» بعد ذلك بسنة واحدة.. وهو يضمن بذلك النجاح الجماهيرى لفيلمه حيث يدرك اقبال جمهور السينما المصرية على الأغانى خصوصا من أصوات ممتازة بالفعل مثل نور الهدى وأسمهان .. ولكنه لا يسمح لاحداهما بأن تسرق منه الأضواء.. بل يظل هو محور الأحداث كلها وتدور كل عناصر الفيلم الأخرى من حوله لتؤكده أكثر .. وفى الفيلم ظلال من «بيجماليون» فهنا فنان يلتقط فتاة من الشارع ليصنع منها نجمة وليقع فى حبها وتقع فى حبه لولا بعض العقبات التى لا تحول فى النهاية دون انتصار الحب.. وفضلا عن أغنيات نور الهدى ذات الصوت القوى والقادر.. فان يوسف وهبى يقدم أيضا أغنيتين لعبد الغنى السيد ورقصتين لهاجر حمدى وقدرا كبيرا من المواقف الكوميدية التقليدية من فؤاد شفيق وحسن فايق. وكالعادة تطارده زوزو شكيب بحبها الذى يرفضه هو ليبقى شخصية مثالية : فنان عبقرى يعزف البيانو ويؤلف الأوبريتات الموسيقية ويخرجها على المسرح .. وهى أوبريتات مضحكة بالطبع فى إخراجها السينمائى ولا تتعدى المطربة التى تغنى متخشبة على المسرح أو فى الشارع أو حجرة النوم! ولا يخلو الفيلم بالطبع من

حكمة بليغة أو موعظة من المواعظ التى تتردد على لسان يوسف وهبى طول الوقت .. مثل : «ياما فيه فقرا متشردين أشرف من أغنياء متيسرين» ! ..

● «بنت ذوات»

انتاج نحاس فيلم ١٩٤٢ . سيناريو وإخراج : يوسف وهبى . تصوير : عبد الحليم نصر. تمثيل : يوسف وهبى . راقية ابراهيم . بشارة واكيم . ليلى فوزى . فاخر فاخر . عبد المجيد شكرى .

وهنا يترك يوسف وهبى جو العائلات الأرستقراطية التركية لينزل إلى الريف فى أبو المطامير.. ولكنه يجد نفسه أيضا أسيرا لقصر الاقطاعى الكبير بشارة واكيم الذى يتصادق ولداه فاخر فاخر وراقية ابراهيم مع ولدى الخولى الفلاح الفقير فى ضيعته : يوسف وهبى وليلى فوزى.. وفى أريحية نبيلة يربى الباشا الكبير ولدى الخولى مع ولديه ويعلمهما حيث يصبح ابن الفلاح شابا عبقريا بالطبع ومهندسا عظيما – يوسف وهبى – بينما يفسد ابن الباشا ويصبح شريرا لمجرد أنه غنى. ورغم أن بنت الباشا – راقية ابراهيم – عاشت عمرها كله تحب يوسف وهبى ابن الفلاح إلا أنها رفضت الزواج منه لأنه ليس من مستواها.. لكى يبقى هناك هذا «الصراع الطبقى» المضحك الذى يتمكن يوسف وهبى من خلاله من الزواج من حبيبته بعد ضياع ثروة أبيها ولكى يمارس تعذيبها عاطفيا وجسديا انتقاما «لطبقته» الكادحة رغم أنه تحول الى طبقة أخرى تماما .. ولكى يمارس أيضا عملية تملق مشاعر الجماهير بجمل فخمة يؤكد بها انتماءه للأرض وتمجيده للفلاح من خلال عبارات مثل «ما أكرم الفلاح» و«التراب ده اللى نشأت فيه لغاية ما بقيت بنى آدم» ومع أن المفهوم الخطير الذى يؤكده الفيلم فى أذهان الجمهور هو أن الباشا هو الذى جعل ابن الفلاح «بنى آدم» إلا أن هذا لا يمنع ابن الفلاح الذى أصبح «باشا»من نوع آخر من أن يقبل جلباب أبيه الفلاح هاتفا : جلابيتك الزرقا هى العلم اللى بيرفرف على مصر من أيام الفراعنة لغاية النهارده .. أنا مستعد أركع وأبوسها»! .

● نشرة «نادى السينما» السنة ٦ – النصف الأول – العدد ١٢ – ١٩٧٣/٣/٢٨

« المرأة التى غلبت الشيطان ! »

لم أقرأ قصة توفيق الحكيم التى يقال أن سيناريو هذا الفيلم مأخوذ منها .. ولكنى لا أتصور أن ما رأيته على الشاشة يمكن أن تكون له علاقة بالمفكر الرائد العظيم توفيق الحكيم .. أما لو كانت هناك هذه العلاقة وكانت القصة لتوفيق الحكيم فعلا فهى بلا شك عمل ردىء جدا - كما قدمتها السينما على الأقل - بل لعلها أردأ أعماله على الاطلاق.. مع ضرورة الحذر من أن اسم كاتب كبير على عمل فنى ما لا يعنى بالضرورة أنه عمل جيد .. ومع ملاحظة أيضا أن كثيرا من أعمال توفيق الحكيم بالذات تكتسب قيمتها من بقائها كلمات مقروءة وتفقد كثيرا من هذه القيمة عند تحويلها الى السينما أو المسرح حيث تتميز بطابع ذهنى يعجز المعدون عندنا أو كتاب السيناريو عن تحقيق معادلها السينمائى..

وبعد هذه المقدمة الضرورية يصبح ممكنا أن نناقش فيلم **«المرأة التى غلبت الشيطان»** كعمل سينمائى مستقل عن هذا الكاتب أو ذاك.. يتحمل مسئوليته بالكامل كاتب السيناريو والمخرج يحيى العلمى الذى يبدأ بهذا الفيلم تحوله من مخرج تليفزيونى لا أعرف شيئا عن قيمته الفنية الى مخرج سينمائى أصبحت أعرف كل شىء الآن - من خلال أول أفلامه - عن قيمته السينمائية..

واذا كان التليفزيون فى العالم كله يعطى السينما كثيرا من أفضل مخرجيها الشبان .. فان التليفزيون المصرى بالذات يعتبر استثناء من هذه القاعدة.. فقد قدم عددا من أسوأ مخرجينا السينمائيين الذين قدم بعضهم عددا من أسوأ أفلامنا .. واختفى معظمهم بعد أول تجربة واستمر البعض الآخر بمجرد بعض الألاعيب التكنيكية التى تعلموها من التليفزيون.. أو سقوطهم على الفور فى عجلة السينما التجارية التى تكفل لهم ضمان الخروج من فيلم للدخول فى فيلم وبلا توقف ..

ويحيى العلمى يبدأ تجربته السينمائية مستوعبا تماما لكل دروس السينما التجارية .. ومدركا تماما لأسرع وأضمن الوسائل لتحقيق فيلم تجارى يكسب الجمهور رأسا وفى هذه المرحلة بالذات التى تبلورت فيها بوضوح ملامح السينما السهلة التى تعطى للجمهور ما يطلبه بالضبط.. لكى

يستمر عرضها أسابيع عديدة تمتد الى شهور لا نهاية لها .. ما دام البعض قد اتفقوا على أن هذا هو ما لابد من اعتباره نجاحا .

واذا كان المخرج الذى هو نفسه كاتب السيناريو والحوار لا يقدم حتى الألاعيب الشكلية التى يحرص مخرجو التليفزيون على تقديمها فى أول تجاربهم السينمائية .. فان الفيلم يبقى تحت مستوى المناقشة سينمائيا.. فالاخراج هو مجرد «التنفيذ» الذى لا يخرج كثيرا عن «تصوير» اللقطات بأى شكل وبأى زاوية وبأى حركة كاميرا وبأسلوب لا يختلف كثيرا عن «الفيديو» ولكن بالألوان هذه المرة.. والمونتاج هو مجرد تركيب اللقطات ثم ترتيب المشاهد حسب تتابع أرقامها.. والسيناريو هو مجرد رواية الحدوتة بقدر كثير جدا من الحوار يحاول أحيانا افتعال السخرية وخفة الدم ثم الموعظة الحسنة . مع محاولة استخدام تكنيك السيناريو الحديث الشائع الآن فى السينما «الجديدة» فى العالم من حيث تداخل الأزمنة واستخدام «فلاشات» الصوت والصورة .. والتمثيل هو مجرد «أداء» هذا كله بالتشنج الكافى الميلودرامى والضحك والبكاء بحيث يصبح حتى ممثل جيد مثل عادل أدهم مجرد «عروسة» بخيوط تؤدى دور الشيطان . وكل شىء فى الفيلم كاذب ومزيف ومفتعل ولا علاقة له بالواقع هنا ولا فى أى مكان سوى أن الأبطال يحملون أسماء شفيقة ومحمود .. ولكن اللعبة الخطيرة التى يلعبها الفيلم هى تحقيق أقصى حد من الاستغلال التجارى بالعزف على نغمتين يتحقق من جمعهما معا أكبر قدر من الذكاء التجارى الرهيب.. وهما نغمتا الجنس والدين.. وصانعو هذا الفيلم يستغلون النغمة السائدة استغلالاً بالغ الجرأة .. فلا مانع عندهم من أن يملأوا النصف الأول من الفيلم بكل المايوهات الممكنة وقمصان النوم والأجساد العارية والتأوهات الجنسية والرجال الذين يقبلون أقدام النساء والراقصات والكباريهات .. ثم يحشدون النصف الثانى بأسوأ وأحقر استغلال ممكن للدين والحج والآيات القرآنية التى يتلوها عبد الوارث عسر فيجن الجمهور من التصفيق ويبكى ورعا ويضحك صانعو الفيلم من عائد الشباك .. وغفر الله لنا ولهم ..

● نشرة «نادى السينما» – السنة ٦ – النصف الأول – العدد ١٦ – ١٩٧٣/٤/٢٥

الحب ساعة الغروب !

منذ عدة سنوات ونحن نسمع عن فيلم **«زمان يا حب»** الذى يعود به فريد الأطرش الى السينما مرة أخرى.. وفريد الأطرش كان مطربا كبيرا يملك شعبية ضخمة.. وعلى المستوى السينمائى كانت أفلامه من أنجح الأفلام الغنائية على امتداد ثلاثين سنة.. ورغم كل ما عاناه فريد الأطرش خلال السنوات العشر الأخيرة من أزمات المرض وتقدم السن فان من الصعب عليه كفنان أن يتوقف عن العمل فى السينما .. وهذه مسألة يمر بها كل الفنانين بحيث لا يملك القدرة على التوقف فى الوقت المناسب إلا القلة النادرة من الأذكياء ! أو الأقوياء.. وفى الفن فان العبرة ليست بالسن بالطبع.. ولا أحد فى العالم يستطيع أن يوقف فنانا عن العمل ما دام يملك القدرة على العطاء.. فشارلى شابلن الذى تجاوز الثمانين ما زال يفكر فى مشروعه السينمائى القادم .. ولكن شابلن كان عاقلا بحيث يتوقف عن تمثيل دور المتشرد الفيلسوف الذى يضحك الناس بقبعته وحذائه الشهير.. وانما مع كل مرحلة من مراحل تقدم عمره كان يغير أدواره ويمنح نفسه شخصيات جديدة حتى توقف عن التمثيل نهائيا وكاد أن يتوقف عن الإخراج أيضا .. فالمهم أولا القدرة على العطاء.. ثم القدرة على عطاء ماذا وترك ماذا ؟ ..

والذى لا شك فيه أن أحدا لا يستطيع أن يطالب فريد الأطرش بالتوقف عن الغناء.. ولكن لا ينتقص منه اطلاقا أن يتوقف عن الظهور فى السينما .. بل لعل هذا أفضل لرصيده الماضى الذى كان يهم بعض الناس كثيرا.. وليس هذا أمرا يصدره أحد الى فريد الأطرش .. وانما تفرضه السينما نفسها .. كما يفرضه الزمن والصحة والصورة التى ظهر بها فى فيلمه الأخير .. وهى صورة لم تكن تتناقض مع أى شىء لو أن فريد عرف كيف يختار لنفسه دورا غير دور الفتى العاشق والمعشوق الذى ظل يلعبه ثلاثين سنة .. فلا يمكن لفنان فى العالم وأيا كانت موهبته أو جماهيريته أن يلعب دورا واحدا لثلاثين سنة.. ولقد ولدت أنا لأحب أفلام فريد الأطرش التى كانت تتمتع بقدر كبير من خفة الدم ولكى أراه يغنى ووراءه عدد من الراقصات وحوله عدد آخر من الفتيات يرجونه : – غنى يا وحيد.. ثم يتصايحن ويغرقنه بالقبلات بعد كل أغنية .. ولكنى لست مستعدا وقد أصبحت فى هذا السن أن أراه يفعل نفس الشىء .. وأعتقد أن كثيرا من أشد

معجبيه لم يعودوا مستعدين لذلك أيضا.. واذا كان هذا المطرب أو ذاك يصر على الظهور فى السينما رغم أى شىء .. فهذا من حقه .. واذا كان مصمما على الغناء.. فهذا طبيعى.. ولكن عليه فقط أن يغير صورته أمام الناس باستمرار .. وأن «يلبس لكل وقت توبه» كما يقولون عندنا فى البلد.. وهذا هو الذكاء السينمائى .. فأنت تستطيع أن تغير أدوارك ومواقفك فى السينما باستمرار ويظل يقبلك الناس.. ولكن غير معقول أن يظهر فريد الأطرش سنة ٧٣ فى فيلم تتهافت عليه فيه زبيدة ثروت .. ثم تنافسها فى حبه ليلى طاهر .. ولقد أحس فريد الأطرش بلا معقولية هذه الحكاية فاعترف فى احدى عبارات الحوار التى تمكنت من سماعها وهى عبارات نادرة جدا بسبب حوار الفيلم كله غير المفهوم وغير المسموع .. قال إنه يدرك فارق السن بينه وبين زبيدة .. طيب لماذا وافقت على أن تحبك فى الفيلم اذن ؟ بل لماذا هذا الفيلم كله أصلا ؟

ولكن المسئولية تقع أولا وأخيرا على عاطف سالم مخرج الفيلم .. ليس فقط لأنه قدم أسوأ مستوى لإخراجه وأسوأ مستوى لفريد الأطرش .. وأسوأ مستوى لأى شىء آخر اشترك فى الفيلم .. وانما لأن عاطف سالم وهو مخرج ذو خبرة لم يستطع أن يغير شيئا على الاطلاق من أفلام فريد .. ولم يستطع أن يدرك حكمة الزمن كمخرج .. ولم يقدم شيئا واحدا جديدا على ثلاثين سنة من هذه الأفلام . بل لم يفكر حتى فى أن يتناول أغنية واحدة تناولا جديدا .. فعندما يخطر ببال المطرب أن يغنى .. فان من حقه أن يغنى .. وأيا كان المكان أو الزمان الذى تنتابه فيه هذه الرغبة.. فان فرقة من الاولاد والبنات تنشق عنهم الأرض أو البحر أو الجبل ليرقصوا من حوله ثم يهجمون عليه مهنئين بعد الأغنية .. وهذا شىء لم يعد معقولا .. كما أنه ليس معقولا أن تقضى ساعتين فى فيلم نصفه بالضبط سيارات تمشى فى طرق لبنان ونصفه الآخر لقطات للشمس الحمراء ساعة الغروب.. مما جعل الفيلم مليئا بغروب أشياء كثيرة !

● مجلة «الاذاعة» ١٩٧٣/١٢/٨

مقالات عام : ١٩٧٤

«البنات لازم تتجوز» ..
البحث عن شخصية لمطرب جديد

فى فيلم **«البنات لازم تتجوز»** يستفزك أولا أن العنوان لا علاقة له بالفيلم .. وتستفزك ثانيا قصة فى بداية الفيلم لا علاقة لها بكل ما يحدث بعد ذلك عن سباك دخل بيتا لاصلاح ماسورة فاغتصب الخادمة.. وهى نفس عقدة فيلم «الرجل الآخر».. ويبدو أن السينما المصرية اكتشفت فجأة هذا الموسم أن السباكين هم سبب خراب كثير من بيوتنا.. ثم يستفزك للمرة الثالثة فى هذا الفيلم أن هناك عائلة مصرية قابعة فى بيتها الأنيق طول النهار على كرسى فوتى.. الأب رشدى أباظة والجد يوسف وهبى بالروب دى شامبر .. دون أن يصنعا شيئا على الاطلاق سوى متابعة العلاقات الخاصة لابنى العائلة الشابين نجلاء فتحى وفكرى أباظة الطالبين فى الجامعة.. رغم أن مستوى العائلة البورجوازية المستريحة لا يوحى أبدا بالتعصب أو ضيق الأفق.. ورغم أن الجد على العكس يبدو انسانا متفتحا.. فان الأب (رشدى أباظة) يفاجئنا بتجهمه الشديد تجاه كل شيء.. فهو أولا يقدم على تصرف مضحك عندما يستدرج السباك ثم يرغمه على الزواج من الخادمة التى اعتدى عليها.. فهذه مسألة أخلاقية تجاوزها السباكون والخادمات معا ! ..

ورغم أن صياغة السيناريو جيدة ومتماسكة وتقدم نموذجا لفيلم جاد يعالج موضوعا جادا إلا أن اختيار الشخصيات التى يدور حولها هذا الموضوع كان اختيارا خاطئا فى غالبه.. فلقد حاول الفيلم أولا أن يقنعنا أن عائلة نجلاء فتحى عائلة متوسطة رغم مستوى ديكور البيت المرتفع .. ولكننا رأينا الأب رشدى أباظة يثور ثورة عارمة عندما أحبت ابنته مدرس موسيقى شابا يسكنْ فوق السطوح ..

وتحولت المسألة بهذا الشكل الى مشكلة فوارق طبقية.. ولست أدرى لماذا تصر أفلامنا باستمرار على أن يحب الشاب الفقير فتاة غنية أو العكس .. ولماذا لا يحب الفقراء بعضهم أحيانا؟

ولكن أحسن ما فى الفيلم هو رسمه الجيد لشخصية الفتاة الجامعية التى تواجه مستقبلها

بشجاعة وبمسئولية كاملة وتدافع عن حبها وحريتها باختيار كامل.. فهي تترك بيت العائلة وتتزوج حبيبها الفقير وتعيش معه على السطوح وتواجه كل الضغوط المادية والعائلية ببطولة حقيقية.. وهي نموذج حقيقي يعيش وسط شبابنا الآن بالفعل..

وعلى هامش هذا الموضوع الرئيسي يقدم الفيلم موضوعا فرعيا آخر عن الأخ الذي يفرض سيطرته ورقابته الأخلاقية على علاقات أخته ويسمح لنفسه بما لا يسمح لها به من حق الحب والحرية.. وهو نموذج مصري تماما أيضا.. ولكن الافتعال والمباشرة يبدآن حينما يقع هذا الأخ نفسه في حب فتاة فقيرة فيرفض أبوه فكرة زواجه منها لنفس الفوارق الطبقية.. ورغم أن بيت الفتاة ومستوى سلوكها يبدو طيبا فانها لكي تحقق المستوى المادي الذي «يرفعها» لمستوى الشاب تنحرف ببساطة شديدة ودون أي مبررات حقيقية وبمجرد أن تسمع نصيحة احدى صديقاتها الداعرات بأن تمارس «الدروس الخصوصية» مقابل خمسة جنيهات للحصة.. وفجأة نرى هذه الفتاة الطيبة تتحول الى غانية عريقة .. لمجرد أن الفيلم يريد أن يسخر من مفهومنا الخاطئ للشرف .. !

لقد كان يمكن لهذا الفيلم أن يصبح فيلما جيدا لو أنه ركز على موضوعه الرئيسي الجيد وهو كفاح فتاة جامعية من أجل فرض حبها على تقاليد عائلية متحجرة.. ولكنه انتهى نهاية سيئة جدا لمجرد أن بطله مطرب.. فكما حدث في كل أفلام عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ فقد رأينا الحدوتة التقليدية عن المطرب الفقير المغمور الذي ينجح فجأة وتحل كل مشاكله المادية والعاطفية بمجرد أن يغنيٰ في الاستعراض الأخير الشهير الذي لابد أن تنتهي به كل أفلامنا الغنائية.

ومن هنا فنحن نرى أحمد السنباطي مطربا بائسا مرفوضا من الجميع ولكن يتم اكتشافه فجأة بطرق سحرية فيغني في حفل عظيم جدا يذاع في الراديو حيث تدوي الصالة بالتصفيق ويولد نجم جديد بينما تلد زوجته في نفس اللحظة!

إن أحدا لا يدري كيف قوبل أحمد السنباطي بهذا الرفض كله طوال الفيلم ثم نجح هذا النجاح المفاجئ بمجرد أن غنى في احدى الحفلات .. ولكن الأكيد أنه لم ينجح في الفيلم رغم صلاحيته الكاملة للكاميرا وقدرته الواثقة على التحرك أمامها.. فمشكلة أحمد السنباطي أن الذين قدموه في هذا الفيلم فشلوا في أن يعثروا له على شخصية يواجه بها الناس كمطرب وكنجم سينما جديد.. فصوته ضعيف الامكانيات بشكل واضح.. وعجزه عن العثور على لون متميز من الألحان واضح أيضا .. فنحن نراه يلبس ملابس لامعة ويعزف على الجيتار ويرقص فنتصور أنه الفيس بريسلي.. ولكننا نفاجأ بألحان رياض السنباطي التي تذكرنا بأم كلثوم أحيانا وبعبد الحليم حافظ أحيانا.. وأخطر ما يواجه أي مطرب شاب يريد أن ينجح في السينما هو أن يحدد لنفسه أولا شخصية ولونا في الغناء وأسلوبا في الظهور أمام الناس.. ولا يمكن أن «تركب» ألحان

رياض السنباطى على «شكل» و «صوت» ابنه الذى يريد أن يمثل نوعا مختلفا تماما من الغناء وأن يعبر عن جيل مختلف تماما أيضا ..

أن الفيلم رغم كل الامكانيات المتاحة له يفشل فى تحقيق أى مستوى سينمائى جيد .. ففضيلته الوحيدة هى الجدية والبعد عن الابتذال والتصوير الرائع بالألوان الذى يؤكد من جديد أن مستوى المصور العظيم عبد العزيز فهمى ما زال أكبر من مستوى الأفلام التى يضطر للعمل بها .. وإن كان قد أغرق أحيانا فى استخدام بعض تأثيرات الألوان والعدسات و«الفلوهات» فى مقدمة الكادر وهى تأثيرات استهلكها ليلوش .. وعبد العزيز فهمى أكبر منها بكثير .. رغم أنه مسئول الى حد كبير عن اضاءة الاستعراض الأخير اضاءة خافتة جدا أضعفت تأثير الاستعراض كله .. وإن كان التصوير الجيد لا يستطيع وحده أن ينقذ شيئا من مستوى الإخراج المتواضع جدا والذى بدا عاجزا عن تقديم أسلوب سينمائى متميز .. ولكن الغريب هو رداءة مستوى الاستعراضات الراقصة فى فيلم من إخراج على رضا .. تبقى ملاحظة عن أداء نجلاء فتحى الجيد وهو أفضل ما فى الفيلم ويؤكد أنها تتقدم باستمرار كممثلة وليست مجرد دمية جميلة ..

وملاحظة أخرى للممثل الشاب محيى اسماعيل .. فاذا كان الفيلم كله قد حاول فى البداية أن يقلد «زوزو» .. فان على محيى اسماعيل نفسه أن يتخلص من «عقدة زوزو». وأن يختار بين دور المضحك أو الشرير ويستقر على أحدهما .. فان قدرته بلا شك أكبر من كل ما يفرض عليه الآن! ..

● مجلة «الإذاعة» - ١٩٧٤/٢/٩

« الرجل الآخر» مخرج جديد .. ولكن !

يؤكد محمد بسيونى فى فيلمه الأول كمخرج **«الرجل الآخر»** أنه استفاد كثيرا من خبراته النظرية وحولها الى ثورة حرفية واضحة.. فهو مخرج متمكن بالفعل يملك لغته الخاصة وفهمه لامكانيات السينما .. وهو يبدو متميزا بالذات فى تحريكه للكاميرا وقدرته على تحقيق «التكوين» السينمائى الجيد والنقلات الذكية وكل هذا يعنى أننا كسبنا مخرجا جيدا على المستوى التكنيكى يحقق مستوى طيبا بالنسبة لأول أفلامه ..

ولكن هذا نفسه هو ما يدعو للحزن عندما يضيع هذا المخرج قدراته هذه فى موضوع مثل «الرجل الآخر» الذى يتحمل مسئوليته الأساسية باعتباره كاتب القصة وشريكا فى كتابة السيناريو مع الكاتب الشاب مصطفى بركات .. فهذه هى مشكلة أفلامنا الجديدة كلها.. أنها لا تدرى ماذا تقوله .. وأنها تبتعد عن كل مشكلات مجتمعنا الحقيقية لتختار موضوعات شاذة ومفتعلة لكى تغرق فيها مواهب كل العاملين فيها ..

فمن يمكن أن يتصور صحفيا شابا مثقفا ويبدو متحررا أيضا .. ويحرر باب «مشاكل القلوب» الذى يحل فيه مشاكل قرائه .. يفاجأ يوما بسباك يغتصب زوجته فى غيابه .. فيظل طوال بقية الفيلم كلها يعذب نفسه ويعذبنا معه بحثا عن اجابة لسؤال ساذج مثل «شرف المرأة ما هو ؟» أنها مسألة كنا نعتقد أن يوسف وهبى استهلكها فى أفلامه ومسرحياته وحسمها من زمن حينما قال «شرف البنت زى عود الكبريت» .. ولكن بعد خمسين سنة تعود هذه المشكلة فتصبح الموضوع الرئيسى لفيلم مصرى فى السبعينيات !

والمضحك أن المشكلة كلها لا علاقة لها بالشرف.. فالزوجة السعيدة جدا مع زوجها الذى تحبه لم ترتكب أى خيانة مخلة بالشرف .. فالرجل السباك دخل الشقة فى غياب زوجها وهاجمها بالقوة واغتصبها .. فما الذى يمكن أن يخدش شرفها الخاص أو أى شرف آخر ؟

ولكن المشكلة بالنسبة لكاتبى الفيلم هى أن مفهوم الشرف ليس مرتبطا بالخيانة أو المقاييس الأخلاقية.. وانما بمجرد حدوث «الفعل الجنسى» نفسه بمعناه العضوى البحت حتى لو انتفت مسئولية أو ارادة المرأة فيه تماما .. وهى مسألة كانت تشغل الرجل الشرقى عموما فى وقت ما ..

ولكن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية الهائلة اجتاحت هذا المفهوم الساذج .. والمرأة المصرية نفسها تجاوزته من زمن .. وهى مشكلة لم تعد تؤرق أحدا .. واذا كان لابد أن نحصر أنفسنا دائما فى أفلامنا فى مشاكلنا الجنسية .. فحتى هذه المشاكل نفسها قد تغيرت وأصبحت فى حاجة الى من يناقشها بشجاعة..

ولكن مسألة مضحكة جدا أن نظل طوال فيلم كامل نرى صحفيا يبحث بسيارته عن سمكرى.. ثم أن نسمع هذا الصحفى يردد بعذاب شديد جدا سؤالا جاءه من أحد قرائه : «شرف المرأة ما هو ؟ .. الباحث عن معنى الشرف » .. ثم تتحول النكتة الى كارثة عندما نكتشف أن هذا الباحث عن معنى الشرف مهندس عظيم فى عمر كمال الشناوى.. سرعان ما يلتقى بصلاح ذو الفقار ليقطعا معا شوارع القاهرة كلها ليناقشا موضوع شرف المرأة ما هو .. بينما كانت المرأة نفسها تضحك فى الصالة .. لأنها كانت قد وصلت الى الاجابة من زمان !!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٤/٢/٩

« الشياطين والكورة » تحليل نجم كوميدى

هناك أفلام لا يمكن تصورها بدون نجم ما .. فكما لا يمكن تصور «آخر تانجو فى باريس» بدون مارلون براندو.. لا يمكن تصور **«الشياطين والكورة»** بدون عادل إمام ! .. والقياس مع الفارق طبعا.. والفارق هنا هو بين السينما المصرية والسينما العالمية .. وليس بين عادل امام ومارلون براندو !!

فلولا الطاقة الكوميدية الخارقة التى يملكها عادل امام والتى يفجرها فى كل لقطة يظهر بها لما أمكن أن يحتمل أحدا هذا الفيلم .. بل لما أمكن حتى أن يثير الفيلم ابتسامة واحدة رغم افتراض أنه فيلم كوميدى.. أن هذا الفنان يمتلك قدرة عبقرية بالفعل على الاضحاك لا يمتلكها إلا عدد قليل من نجوم الكوميديا فى السينما العالمية.. وفى تقديرى الخاص أن عادل امام لا يقل عنهم فى وجه من الوجوه.. وأنه على العكس لو وضع فى ظروف وامكانيات السينما العالمية لتفوق على بعضهم.. أنه يذكرنى بالممثل العظيم بيتر سيلرز لا من حيث الأسلوب وانما من حيث القدرة على تفجير الكوميديا ليس حتى من المشهد أو الموقف أو الموقف الحوار .. وانما من داخل شخصية الفنان نفسه .. حيث يبدو أن داخل كل منهما منجم من القدرة على تفجير الضحك من لا شىء .. فهناك «أدوات خارجية» يملكها الممثل الكوميدى عادة ويستخدمها لاضحاك الناس.. وفى السينما المصرية مثلا تنبع الكوميديا عادة من النكتة اللفظية أو من الحركة الجسدية التى تصل أحيانا الى ضرب الشلاليت.. وعادل امام نفسه يستخدم هذه الأدوات أحيانا.. ولكنه يكون فى أسوأ حالاته حينذاك وتهبط بقدراته على الفور .. بينما يكون فى قمته حينما يستخدم فقط وسائله الذاتية التى تنبع من داخله هو والتى لا يستطيع أحد أن يكتبها أو يرسمها له .. ولعل هذا هو سر تفوق وانتشار عادل امام فى السينما المصرية .. فهى سينما فقيرة جدا فى مواهبها الكوميدية .. وهى فى ذاتها كله كانت تعتمد على «النجم» نفسه وليس على قدرة المخرج أو الكاتب على خلق المشهد أو الموقف الكوميدى ..

واستطاع عادل امام أن يفرض نفسه بحكم قدرته على اضفاء عنصر الضحك على أى مشهد باهت واحياء أى موقف ميت .. فيكفى أن تراه لكى تضحك .. ليس لأن ملامحه الشكلية مضحكة

فهذه موهبة أى ممثل رخيص .. وانما لانك تكون واثقا أنه لابد سيفاجئك بتصرف مضحك .. حتى لو لم يكن تصرفا نابعا من طبيعة المشهد نفسه .. ولعله اكتسب هذا الارتجال من عمله فى المسرح .. ولكنه فى السينما قد تصبح له أخطاره .. وهذا ما يجب أن يحذر منه عادل امام وان كان لم يحدث الآن أن هبط بمستوى أى مشهد من مشاهد أفلامنا الهابطة أساسا والتى لا يمكن الهبوط بها أكثر من ذلك .. بل ان عادل امام على العكس قد يملك السبب فى تصرفه الشخصى هذا وهو أنه يتعامل مع مشاهد غبية وفاقدة العنصر الكوميدى وهذا صحيح الى حد كبير .. ولكن ما أحب أن أحذر منه عادل امام هو أنه يمكن إن عاجلا أو آجلا أن يكرر نفسه لو لم يدقق فى اختيار أدواره .. فلقد وصل الآن الى مستوى يسمح له بأن يرفض .. أنه فى فيلم «الشياطين والكورة» مثلا يستخدم بعض «ايفيهات» دوره فى مسرحية «مدرسة المشاغبين» مثلا .. بينما يملك بالتأكيد قدرات لم يستخدمها بعد لأن الأدوار التى يؤديها حاليا لا تفجر طاقته كلها .. بل أنى واثق من قدرته على أداء الأدوار الجادة أو حتى التراجيدية نفسها وهذا ما يمكن أن يصبح مثيرا فى عادل امام ..

هل هناك شىء آخر فى «الشياطين والكورة» غير عادل امام ؟

هناك «الكورة» نفسها طبعا .. فالفيلم بحسه التجارى الذكى يريد أن يستغل هوس الكورة.. ولقد كان يستطيع أن يصنع حتى من هذا شيئا موضوعيا ذا قيمة .. ولقد كانت لديه البذرة بالفعل فى الأسرة المنقسمة على نفسها حيث تشجع الأم نبيلة السيد الاهلى ويشجع الأب عماد حمدى الزمالك وحيث يرفض الأب تزويج ابنته شمس البارودى من اللاعب الاهلاوى حسن يوسف .. كان هذا الخيط صالحا لمناقشة موضوع التعصب الكروى مناقشة موضوعية ولو على هامش القدر الهائل من الضحك .. ولكن الفيلم يفلت من يده هذه الفرصة الهائلة التى كان يمكن أن تمنحه قيمة ويرفض التعامل مع الكلمة إلا من حيث كونها وسيلة غوغائية لجذب الجمهور للفيلم بمجرد الفانلات الحمراء والبرج والاستاد وكابتن لطيف وبعض اللقطات التسجيلية السريعة للاعبى الكرة .. ويبدو أن السينما المصرية حتى حينما تجد الفرصة فانها ترفض رفضا باتا أن تقول شيئا جادا غير : «بص شوف .. كيمو بيعمل ايه » !!

● مجلة «الاذاعة» – ١٩٧٤/٢/٩

« قاع المدينة » البحث عن أزمة عبد الله

رغم ازدحام برنامج حسام الدين مصطفى السنوى – وربما اليومى – بالأفلام.. فانه يخطر بباله أحيانا أن يقدم فيلما جيدا عن قصة لنجيب محفوظ مثلا .. ويعهد بكتابة السيناريو لأحمد عباس صالح .. وتكون هذه بالفعل أفضل أفلام حسام .. لأنه يضطر مع الموضوع الجيد والسيناريو الجيد أن يقدم أحسن مستوياته كمخرج.. ولكن هذه «الحالة النادرة» لم تتكرر مع قصة يوسف ادريس **«قاع المدينة»** رغم كل ما تعطيه من امكانيات فيلم جيد.. ورغم أن السيناريو لأحمد عباس صالح أيضا إلا أنه يتحمل المسئولية هذه المرة مع المخرج .. فلا شىء فى الفيلم يحمل أعماق القصة الأصلية البعيدة .. ولا حتى أزمة القاضى عبد الله الشخصية فى بحثه عن الحب والأمان وتخبطه من علاقة الى علاقة يقتلها جميعا جوعه الى الشبع العاطفى الذى يلخص جوعه الى أشياء كثيرة أخرى.. مع احساسه بتقدمه فى السن وفقدانه حتى للقدرة الجنسية ..

لقد اختفى كل هذا من الفيلم الذى أخذ من القصة «رائحتها الجنسية» فقط .. فتحول بناء درامى كامل يستمر نحو ساعتين الى مجرد انتقال بالكاميرا مع عبد الله من شقته الخاصة حيث يواجه تجربته الجنسية المريرة مع خادمته شهرت التى يمثل سقوطه معها نوعا من سقوطه الاجتماعى والطبقى الكامل .. الى شقة نانا المفتوحة دائما «على البحرى».. والتى تقبله أو ترفضه طبقا لقوانينها الخاصة غير المفهومة .. وباستثناء المرات القليلة التى خرجت فيها الكاميرا الى الحياة الحقيقية المحيطة بهذه الشخصيات الثلاث المعلقة .. فاننا كنا محاصرين فعلا وطول الوقت بين شقة شهرت وشقة نانا.. مغامرة جنسية مع هذه ومغامرة مع تلك على التوالى..

ولكن حتى هذا الاغراق فى الطابع الجنسى للفيلم لم ينجح فى تفسير أهم مفاتيح شخصية البطل وهو عجزه الجنسى الذى لا يمثل بالنسبة ليوسف ادريس مجرد العجز الجنسى بقدر ما يمثل عجز شخصية بهذا التركيب الطبقى والفكرى عجزا كليا عن مواجهة الواقع – مع عنصر تقدمه فى السن – واحباطا كاملا على كل المستويات وبالمعنى الشامل للاحباط ..

ومن هنا يبدو عدم ملاءمة محمود ياسين للدور رغم تفوقه فى أدائه .. لأن الماكياج الساذج فشل فى اقناع الناس بتقدمه فى السن الذى يمثل عاملا أساسيا فى تركيب شخصيته.. ولكن

حتى مشكلة عجزه الجنسى ظلت لغزا بالنسبة للجمهور العادى.. رغم أن السيناريو لجأ الى ذكرها مرة بالحوار المباشر عندما قالت الخادمة لعبد الله : انت باين عليك مالكش فى الحكاية دى! .. ولم تكن هذه إلا نكتة تفرقع فى الصالة رغم أن هناك أساليب سينمائية عديدة أخرى لايضاح أزمة البطل بشكل أعمق وأكثر تهذيبا ..

وكان من الطبيعى أن تصبح شخصية نانا فرصة هائلة لتقديم كمية من الاثارة المبهرجة وبتسطيح شديد يجعل من السيدة نانا كائنا جنسيا خرافيا كل شىء فيها مصبوغ بالألوان الفاقعة ولا تتوقف لحظة واحدة عن الرقص وممارسة الجنس وتدخين المخدرات أحيانا وشرب الخمر فى كأس ضخم حاول حسام مصطفى أن يستغله فى تقديم بعض الألاعيب السينمائية مثل تصوير المشاهد المثيرة من ورائه وعلى موسيقى الغابة .. ويبدو أن السيدة نانا «ماعندهاش وقت» لدرجة أنها تبدأ باستقبالك بالرقص المثير من مجرد وقوفك على باب شقتها المفتوح وأمام الناس وكأننا فى احدى حفلات «الأورجى» فى المجتمعات الوثنية القديمة أو فى أحط سراديب حى «سوهو» بلندن .. ولكن من هى نانا ؟ وما الذى تمثله بالنسبة لعبد الله؟ وما الذى تمثله بالنسبة لمجتمعنا كله ؟ لا السيناريو ولا الإخراج يعتبر نفسه مطالبا بتفسير أو تعميق شىء من هذا ..

ولو اننا استطعنا أن نغض النظر عن استخدام المخرج لموسيقى انيو موريكونى الشهيرة جدا فى فيلم «الطيب والشرس والقبيح» والتى لا يمكن أن تناسب فيلما كهذا .. وعن الذوق البالغ البشاعة فى كل ما يتعلق «بالمناظر» من ديكور وأكسسوار وألوان.. «ثم التصوير فى قصر اسماعيل وهبى الذى لا يمكن أن يكون بيت قاض عادى».. فاننا نواجه فى الفيلم عدة مشاهد جيدة جدا .. فالغريب أن حسام مصطفى يبلغ قمته فى المشاهد الخاصة بالخادمة شهرت.. والسيناريو يجيد رسم هذا الجانب ويعمقه الى أقصى جد .. فهناك تحليل مقنع لظروف شهرت مع أطفالها وزوجها المريض المأفون.. ومشهد اقتحام القاضى عبد الله لبيت شهرت فى الحى الشعبى لضبط الساعة المسروقة تحفة سينمائية حقيقية تؤكد أن حسام مصطفى يمكن أن يمارس «الواقعية» أحيانا .. ولو بالشكل ..

ان القيمة الحقيقية الوحيدة فى هذا الفيلم هى الممثلة العظيمة نادية لطفى التى تؤكد بعض أدوارها أن مواهبها أكبر من كل الأفلام التى تشترك فيها .. وأنها فقط فى حاجة الى دور جيد ومخرج جيد.. وهى فى «قاع المدينة» تقدم أفضل مستوياتها كممثلة .. وترتفع فى بعض المشاهد بمستوى الفيلم كله وبمجرد النظرة الصامتة أحيانا .. أن قدرتها الرائعة على التعبير ترتفع بها وبالفيلم من «قاع المدينة » إلى قمتها !

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٤/٢/٩

« الأبريـــــاء » كيف .. ولماذا ؟

عندما قدم محمد راضى فيلمه الروائى الطويل «الحاجز» كان هناك اجماع بين النقاد والمتفرجين معا على أن السينما المصرية كسبت مخرجا شابا يملك لغته السينمائية الجديدة والمتقدمة بالنسبة للمستوى المتخلف المكرر للسينما التقليدية.. وكانت كل الاعتراضات التى واجهها «الحاجز» اعتراضات حول الموضوع واغراقه فى التجريد والعمومية والاسترسال الفلسفى في اللاشىء ..

وفى فيلمه الثانى **«الأبرياء»** يكرر محمد راضى نفس الغلطة .. ويضع نفسه فى نفس المأزق .. ولا أحد يدرى كيف ولماذا ؟ فمحمد راضى واحد من أذكى شباب السينما الجديدة وأكثرهم قدرة وطاقة بلا شك.. وقد لعب دوراً كبيراً فى معركة ميلاد وتدعيم حركة السينما الجديدة فى مصر فى السنوات الخمس الماضية .. ووقف الى حد كبير وراء محاولات عدد من زملائه الشبان للبحث عن فرصة وعن مكان .. وكان المنطق الطبيعى أن يقف وراء نفسه أيضا وأولا.. ولكن الغريب أنه فى محاولاته الخاصة يبدد طاقته وموهبته التى لا شك فيها فى موضوعات لا يمكن أن تخدم مخرجا جديدا يقدم نفسه للناس لأول مرة ..

إن مستوى محمد راضى كمخرج يزداد نضجا وفهما بلا شك فى «الأبرياء» وتوظيفه لامكانيات السينما كوسيلة تعبير يزداد خبرة وتعقلا .. ولولا اسرافه فى استخدام حركة الكاميرا أحيانا .. ولولا الاسهاب الشديد والايقاع البطئ الذى يتحمل مسئوليته المونتير أحمد متولى مع مخرج الفيلم .. لامكن أن يحقق الفيلم مستوى فنيا متقدما من حيث قدرة راضى كمخرج على توظيف الكاميرا والتكوين والديكور الجيد الذى يحقق أحسن مستويات نهاد بهجت حتى الآن .. والتصوير الذى يقدم أيضا أحسن مستويات المصور الموهوب رمسيس مرزوق الذى يؤكد فيلما بعد فيلم قدرته وثقافته وفهمه لوظيفة التصوير السينمائى واستخدام الإضاءة والألوان استخداما لا يحقق الزخرفة الشكلية كما تفعل أفلامنا الملونة حتى الآن .. وانما يحقق التعبير الفنى والدرامى الواعى الذى يصبح جزءا عضويا أساسيا من بناء الفيلم ..

لقد تحقق هذا كله فى «الأبرياء» وبصورة جيدة سينمائيا .. ولكن السينما كما قلنا مرارا

ليست مجرد «تعبير بلغة سينمائية متقدمة».. وانما هى «تعبير عن شىء».. فما هو الشىء الذى يمكن أن يعبر عنه فيلم يقدم ألف قصة وقصة عن فتاة ريفية أحبت فنانا بوهيميا من المدينة ومات.. فاستغلها قواد لتمارس الدعارة لحسابه ست سنوات لا أحد يدرى كيف .. ثم تتبرع بكليتها لمريض شاب يحبها وتحبه أيضا.. ولكن القواد الشرير يقتلها فى النهاية لتلتقى بحبيبها الفنان الميت فى «قاع اليم»؟! ما الذى تقوله هذه القصة المتشابكة المعقدة وما الذى يمكن أن تخدمه ؟ وكيف يمكن أن يقدم مخرج وكاتب سيناريو من الشبان موضوعات كهذه مليئة بالثرثرة والحوار والقصص داخل القصص والفلسفة الجوفاء عن سبعة أحصنة بألوان الطيف؟

واذا تصورنا أن المقبول أن يقدم الشبان سينما تجارية بمستوى راق.. فانهم لن يحققوا هذا للسينما التجارية بالتأكيد فى سوق استهلكه واستولى عليه تماما أساطين السينما التجارية الذين يفهمون اللعبة أكثر .. وسيضيع المستوى الراقى أيضا .. وتضيع أحلام كثيرة لنا فى سينما الشباب التى لابد أن تعود الى طريقها الوحيد السليم !

●مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٤/٢/١٦

« أيــــن عقلى » عودة عاطف سالم !

فيلم **«أين عقلى»** هو أفضل الأفلام المصرية المعروضة الآن والتى عرضت أيضا منذ بدء «الهجمة» الأخيرة للأفلام المصرية على كل دور السينما فى القاهرة والتى نجح معظمها على المستوى التجارى دون أن يعنى هذا بالطبع نجاحها فنيا و «أين عقلى» أفضل هذه الأفلام كلها من حيث الصنعة السينمائية.. ورغم أن الصنعة لا تكفى وحدها فى السينما كما قلنا إلا أن هذا الفيلم نجح فى أشياء كثيرة أهمها أنه أثبت أن السينما المصرية نفسها تستطيع أن تصنع فيلما تجاريا جيدا دون ابتذال ولا رخص ولا رقص ولا غناء ولا اغراق فى الجنس والعنف والميلودراما .. فموضوع «أين عقلى» هو تنويعة أخرى على الهواجس الجنسية التى تشغل ذهن احسان عبد القدوس والتى يعتبرها مشكلة العالم الوحيدة ومحركة التاريخ.. وعقدة الفيلم لا تخرج عن الدائرة المغلقة التى حبست السينما المصرية نفسها فيها طويلا وبالذات فى بعض أفلامها الأخيرة.. وهى مشكلة : هل يقبل الشاب فكرة أن تكون زوجته قد فرطت فى عذريتها قبل الزواج ؟ أم يجب أن تؤرقه هذه المأساة وتعذبه وتعذبنا طول الفيلم حتى الانتحار أو الجنون ..

وأنا لم أقرأ قصة احسان عبد القدوس الأصلية ولا أعرف عنها شيئا .. وأتعامل الآن مع الفيلم نفسه كعمل سينمائى مستقل بنفسه.. وأعتقد أن ما صنع منه عملا جيدا هو سيناريو رأفت الميهى وهو أفضل كتاب السيناريو الشبان الآن وأكثرهم موهبة – فى اطار ظروف السينما الحالية بالطبع – وهو فى هذا الفيلم يثبت تقدمه الحرفى المستمر .. ويقدم أحسن مستوياته فى كتابة السيناريو من زاوية «الصنعة الفنية» .. بل ويقدم واحدا من أفضل سيناريوهات السينما المصرية كلها .

إن رأفت الميهى يصنع من هذا الموضوع المكرر المتهافت بناء دراميا وفنيا شديد التماسك والاقناع والمنطقية .. ورغم أنه يقدم أسلوبا جديدا أو غريبا على المتفرج المصرى وهو أسلوب قائم على التحليل النفسى.. إلا أنه ينجح فى تحقيق عنصر هام جدا فى مخاطبة وشد هذا المتفرج.. وهو عنصر التشويق وان يجعل أزمة البطل وهى أزمة غريبة على جمهورنا الى حد كبير وخالية فى نفس الوقت من «الفعل» أو «الحدث» – يجعلها أزمة مفهومة فى نفس الوقت من فرط منطقية

وبساطة تقديمها .. وهو شيء جديد بلا شك على بناء سيناريو الفيلم المصرى.. وإن كان رأفت الميهى قد لجأ لكسر حدة الطابع التحليلى أو حتى البوليسى للفيلم ببعض المواقف أو الشخصيات الكوميدية وهذا مقبول .. إلا أن المرفوض وما لم تكن له ضرورة هو لجوؤه الى الالحاح على الاشارات الجنسية التى أطلقتها نبيلة السيد رغم خفة دمها ومستواها «المتحفظ» فى هذا الفيلم .. وغير مقبول أيضا - بنفس المنطق - لجوء عاطف سالم الى رقصة سعاد حسنى التى لم يكن لها أى مبرر .. ورغم أن هذا الفيلم يسجل عودة عاطف سالم كمخرج جيد بعد غياب سنوات وأفلام عديدة هبط فيها مستواه كثيرا كمخرج من أفضل مخرجينا .. لقد كان عاطف سالم فى «أين عقلى» فى أحسن حالاته .. فقدم فيلما من أفضل أفلامنا على المستوى الحرفى.. وأجاد توظيف كل العناصر الأخرى : التصوير والمونتاج والموسيقى والتمثيل الذى تفوق فيه محمود ياسين الى حد يؤكد مرة أخرى أن هذا الممثل الموهوب يملك قدرات أكبر بكثير مما يبدده أحيانا فى أفلام لا تستخدم منه إلا مجرد اسمه .. إن دور محمود ياسين الجديد والمعقد فى هذا الفيلم هو أفضل أدواره حتى الآن وهو ما يفرض عليه مسئولية كبيرة فى اختيار أفلامه ومخرجيه .. أما سعاد حسنى فهى نفس سعاد حسنى الجميلة والقديرة والتى تصبح شيئا لامعا مضيئا كلما ابتعدت عن «زوزو» .. بقيت كلمة أخيرة عن الممثلة الجديدة حياة قنديل التى لم أحس بها فى كل أدوارها السابقة .. حتى جاء دورها الصغير فى هذا الفيلم ففجر موهبتها الهائلة بشكل لا يمكن نسيانه .. فهاهى ممثلة جديدة موهوبة تلمع فجأة .. وعليها ألا تنطفئ !!

● مجلة «الاذاعة» - ١٩٧٤/٢/١٦

«الحب الذى كان» ميلاد مخرج جديد

المفاجأة الحقيقية فى فيلم **«الحب الذى كان»** هى مخرجه الشاب على بدرخان الذى يقدم نفسه للناس بفيلم روائى طويل لأول مرة.. فلم تكن لعلى بدرخان أية تجارب أو محاولات سابقة تبشر بشىء .. ولم يكن أشد المتفائلين ينتظر أن يكشف عن موهبته فى أول أعماله بهذه الثقة وبهذا المستوى العاقل والمفرح معا.. خصوصا بعد أن اجهض كثير من زملائه الشبان من خريجى معهد السينما أحلامنا وأحلامهم معا .. ولكن كل ما قدمه على بدرخان فى فيلمه الأول كان مفاجأة .. ولكن أهم هذه المفاجآت بلا شك كان تعقله الشديد فى معاملته للكاميرا لأول مرة.. فالكاميرا مثل الفرس الجميلة الهائجة باستمرار .. من الصعب جدا السيطرة عليها. ومن السهل جدا أن تغريك معها بفقدان التوازن «والشقلبة» لاثبات قدرتك الحرفية وبهلوانيتك ولكى تقول للناس فى كل لقطة : أنا مخرج .. شوفوا «الزوم» دى .. شوفو «الشاريوه الدائرى» ده ؟ ..

ولقد كان هذا هو خطر المراهقة الأولى التى يقع فيها كثير من مخرجينا الشبان فى أفلامهم الأولى .. بل وكثير من مخرجى العالم كله . وهو الخطر الذى أودى بمواهب الكثيرين الذين أرادوا فقط اثبات قدرتهم الحرفية على حساب أى شىء آخر .. وهذا الافراط فى البهرجة الشكلية على حساب الموضوعات أو الأفكار التى يعالجها هؤلاء الشبان .. هو العائق الحقيقى فى ميلاد سينما مصرية جديدة فعلا. وهو ما يمكن أن يؤدى الى فشل هؤلاء الشبان وعجزهم عن تقديم الشكل والمضمون معا.. وفى تصورى أنهم سينتهون لأن تجرفهم السينما التجارية الرديئة لتنتهى هذه الموجة سريعا أن لم تكن قد انتهت بالفعل والبقاء لله !

ولكن يبدو أن هذا الشاب الذكى الذى خدع الجميع فلم يتكلم أبدا ولم يوح لأحد بأنه يمكن أن يصنع شيئا عاقلا.. كان عاقلا بالفعل بحيث يعى تجارب زملائه كلها ويبدأ البداية الصحيحة.. فهو يؤكد قدراته التكنيكية كاملة.. ويثبت فهمه الناضج لوسائل التعبير السينمائى ولكن بلا أى ضجيج أو «حرفنة» صارخة وبدون مراهقة سينمائية وبدون أن «يزعق» فى كل لقطة : «أنا مخرج !..» أن أسلوبه على العكس أسلوب رصين تماما ومتعقل .. وهو أسلوب مخرج واثق من نفسه

وكأنه يملك خبرة عشرة أفلام سابقة – ويبدو أنه يختزن خبرة والده المخرج الكبير وأستاذه العظيم يوسف شاهين معا – ولكنه لا يقدم فى نفس الوقت هذا الأسلوب التقليدى العاجز الرتيب الذى استهلكته السينما المصرية وتجمدت عنده.. وانما تحس بأنه استفاد بكل امكانيات السينما الجديدة – على المستوى الحرفى – دون أن «يفرغها» كلها مرة واحدة وباستعجال ليثبت أنه مخرج «جديد».. أنه يوظف بذكاء وبتواضع وهدوء كل ما تتيحه له حركة الكاميرا والممثل والتكوين واللون وشريط الصوت .. ويسيطر على هذا كله سيطرة فائقة لا تكاد تحس خلالها «بالإخراج» .. وهذا هو «الإخراج» الحقيقى فى أعقل صوره.. ثم هو يملك وعيا جيدا بالايقاع .. ويشيع فى بناء الفيلم كله نوعا من الحساسية المرهفة كان يمكن فى بعض الأحيان أن ترتفع إلى مستوى «الشاعرية» .. وإن كان مستواه يفلت منه أحيانا فى تنفيذ بعض المشاهد الرديئة مثل مشهد ضرب الشبان لمحمود ياسين .. وساعد على هذا سوء اختيار الشبان أنفسهم ..

ولكن لعل أعقل ما فى فيلم على بدرخان الأول هو اختياره للموضوع الذى يبدأ به .. فهو موضوع جاد فعلا يناقش فيه رأفت الميهى وبجرأة نظرة مجتمع متخلف – رغم مستواه المادى المتوسط – الى المطلقة .. ورفض هذا المجتمع لقبول فكرة الحب وحرصه الجبان على سلامة المظهر الخارجى لعلاقات زوجية فاشلة ولكن يجب أن تستمر حرصا على الشرف الموهوم والسمعة والنجاح المادى فى بيوت فخمة قائمة على الاستقرار المادى الزائف وخالية من العواطف!..

ويقدم السيناريو عرضا واقعيا جريئا لموقف هذا المجتمع الجبان الذى يقف ضد الحب ومن أجل «السمعة» الكاذبة.. ولكنه يبالغ فى تكثيف هذه المواقف المضادة كلها بشكل يخلو من الواقعية .. فقد بدا أن مشكلة كل المحيطين بالحبيبين ابتداء من أم الشاب الطيبة الى زملائه الأطباء.. هى محاربة هذا الحب والسخرية منه بكل الطرق وبتفرغ تام لممارسة هذه الحرب المقدسة .. ولم يكن هناك عنصر واحد طيب أو مستنير .. والخلل الآخر فى السيناريو هو أنه جعل المعركة معركة الفتاة وحدها.. فقد كانت هى العنصر الايجابى الذى يحاول ويقاتل من أجل الحب .. بينما بدا الشاب ضعيفا متخاذلا سرعان ما يفكر فى الهروب الى الصومال .. وهذه مسألة لم تحدث بعد فى مجتمعنا حيث ما زالت الفتاة هى العنصر العاجز رغم كل «لماضتها».. وحيث ما زال على الشاب أن يقاتل وحده فى كل شىء.. من أول الحب الى الطلاق !!

• مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٤/٣/٢٣

«مدرســـة المشاغبين» كوميديا مسيلة للدموع

من الطبيعى أن يغرى النجاح التجارى الكبير لمسرحية «مدرسة المشاغبين» بتحويلها الى فيلم .. وهنا يتوقع الإنسان أن تضيف السينما بامكانياتها الضخمة شيئا إلى المسرحية.. أو يتوقع على الأقل أن يحتفظ الفيلم بنفس قيمة المسرحية ولو على المستوى الفكاهى نفسه.. ولكن الذى حدث أن على سالم كاتب سيناريو الفيلم هو نفسه كاتب المسرحية عن أصلها السينمائى الأجنبى.. وحسام الدين مصطفى مخرج الفيلم لم يصنعا شيئا على الاطلاق غير مجرد نقل المسرحية الى السينما وبأسلوب أقرب الى نقلها بالفيديو الى التليفزيون .. وبأكثر الوسائل ركاكة وتكرارا أو تقليدا للمسرحية .. فالسيناريو من ناحيته لم يقدم أية محاولة للعثور على معادل سينمائى لمشاهد المسرحية ومواقفها.. وانما كررها بحذافيرها مراعيا فقط أن الكامير ستصور هذه المرة بوسعها الانتقال من حجرة الى حجرة .. فوجدنا أنفسنا طول الوقت مغلقين فى حجرات المدرسة أو فى حجرات آباء الطلبة أحيانا .. ولم تكن هناك أية محاولة لاستغلال مدينة كاملة مثل الاسكندرية كان يمكن تحوير كثير من المشاهد بحيث تدور فيها فتخرج الكاميرا لترى الناس والبحر والشوارع .. وحتى فى المرات النادرة التى خرجت فيها الكاميرا من الحجرة المغلقة - استعراض الوداع الأخير مثلا - فقد تم تصويره هو أيضا فى حديقة مغلقة وبنفس الأسلوب المسرحى.. والغريب أن مشهد حلم الطلبة بمدرستهم الحسناء.. وهو مشهد كان يعطى فى السينما امكانيات تفوق المسرح بكثير تم تنفيذه هو أيضا بأسلوب فقير تماما وركيك ومصنوع باستعجال بحيث كان تنفيذ نفس المشهد فى المسرحية أفضل بكثير وأكثر غنى.. وهذه مسألة تعنى أن حسام الدين مصطفى أخرج هذا الفيلم بكسل شديد جدا وبسرعة وبأردأ وسائله الفنية..

ولكن الكارثة الحقيقية هى أن الفيلم حول المسرحية الشهيرة والتى حققت نجاحا غريبا من كوميديا الى تراجيديا .. فلا شىء فى الفيلم يغريك حتى بأن تبتسم .. بل كل شىء يدفعك لأن تبكى غيظا وقهرا.. وأنت تحس برتابة وجمود وثقل دم وسخف بلا حدود .. كما تحس بأن السيناريو مكتوب ليخاطب الأطفال الذين يمكن أن تضحكهم كرافتة سمير غانم التى تنتصب واقفة «لوحدها» .. أو ملابس الممثلين المبهدلة وهم يتبادلون الضرب بسبب وبلا سبب . وهذه

الكوميديا الرخيصة شديدة «الغلاسة» تضحك الناس جدا لأنها تخاطب الحس الغليظ فى أردأ حالاته.. فما هى المعجزة التى جعلت الفيلم يجرد مسرحية كوميدية ناجحة حتى من قدرتها على الاضحاك العاقل؟ السبب ببساطة أن الفيلم ارتكب غلطة كبرى عندما استعان بنجوم آخرين غير نجوم المسرحية .. فالمعروف أن النص نفسه ليس فذا ولا عبقريا . وكل قيمته على المسرح هى فى مجموعة الممثلين الشبان الموهوبين الذين يقدمونه وبطريقتهم الخاصة وبحضورهم المسرحى الخاص.. وتقديم نفس العمل بدون هذه المجموعة لا تنتج عنه إلا هذه الكارثة السينمائية المليئة بالغلظة والسخافة وثقل الدم أيا كان نجاحها التجارى.. والجريمة الأخرى التى ارتكبها الفيلم أنه جسد عيوب وانحرافات الطلبة وحولهم الى مجموعة من البلطجية يدخنون «الجوزة» فى الفصل وهم يلعبون الورق ويضربون الأساتذة .. وقدمهم لجمهور السينما من المراهقين كأبطال محبوبين شطار يمكن أن يصبحوا مثلا عليا لطلبتنا .. وهذه مسألة تخرج من اختصاص السينما لتصبح من اختصاص وزارة التربية والتعليم !!!

● مجلة «الاذاعة» – ١٩٧٤/٢/٢٣

حكايتى مع الزمن حكاية من بالضبط؟!

لا أحد يدرى حكاية من بالضبط مع الزمان هذه التى رأيناها فى هذا الفيلم .. هل هى حكاية الشخصية التى تمثلها وردة الجزائرية فى الفيلم .. أم حكاية وردة الجزائرية نفسها فى الواقع ؟ .. وليس هذا مهما على أى حال ما دمنا نتعامل مع عمل سينمائى بغض النظر عن خلفياته.. ولكن ما يمكن أن يثير هذا التساؤل .. هو أن منتجى الفيلم أنفسهم كانوا حريصين كجزء من الدعاية له على أن ينشروا أخبارا تؤكد أن الفيلم يقدم حكاية وردة الجزائرية الحقيقية كمطربة اعتزلت الفن لتتزوج .. ثم هجرت حياتها العائلية لتعود الى الفن الذى لا تستطيع الحياة بدونه .. وهناك تطابق كبير بين هذه الحكاية وبين أحداث الفيلم .. مما يحول هذه الظاهرة من نزوة شخصية الى «حالة» سينمائية مثيرة للاستفزاز.. إن السينما تقدم دائما أفلاما عن حياة كبار الفنانين .. ومنذ أسبوعين مثلا شاهدنا فيلما عن حياة مغنية «البلوز» الأمريكية بيلى هوليداى لعبت دورها فيه ديانا روس .. ومنذ سنوات قليلة شاهدنا فيلما عظيما عن حياة راقصة الباليه ايزادورا دنكان لعبت دورها فيه فانيسا ريدجريف .. وأنا أحب صوت وردة الجزائرية جدا . ولكنى لا أعتقد أنها تصلح للسينما إلا كوسيلة يستغل بها المنتجون صوتها العظيم وحب الناس لها .. هذه ناحية. والناحية الأخرى أنها عادت الى ممارسة الغناء من سنة واحدة فقط ولا يمكن أن تسجل عودتها المظفرة هذه فى فيلم .. فضلا عن أن حياتها ليست من العمق والخصوبة بحيث نشاهد فيلما عنها وتمثله هى نفسها.. فهذه جرأة شديدة جدا لا أعتقد أن السينما العالمية فى تاريخها كله شهدت حالة مماثلة لها لا بالنسبة للشخصيات الفنية أو التاريخية.. ولو أن كاتب سيناريو **«حكايتى مع الزمان»** محمد مصطفى سامى حاول حتى أن يستلهم من الحياة الواقعية للمطربة شيئا دراميا أو فنيا عميقاً يجعل منها «عبرة» للآخرين.. لأمكن أن نحتمل الفيلم. ولكن أن تتزوج مطربة فى فرقة استعراضية من رجل أعمال «هلاس» يمارس عمليات تجارية مشبوهة ويسكر ويلعب القمار طول الوقت ويهمل زوجته التى تحب مخرج الفرقة وتعود للفن.. ثم تعود فى نهاية الفيلم الى زوجها الذى رفضته تماما. لمجرد أن ترى طفلتها الصغيرة منه واقفة أمامها على المسرح .. فهذه نكتة ميلودرامية سخيفة لا أحد غير السادة الذين يبحثون عن أى دجاج يبيض

أى ذهب .. والذين يتاجرون فى أى شىء وكل شىء : صوت مطربة جيدة . وقصور ملونة فخمة فيها ناس يسكرون ويلعبون القمار .. وعدة رقصات سخيفة وركيكة من فرقة درجة عاشرة.. ومشكلة زواج وطلاق.. وطفلة صغيرة تثير دموع الناس وهى تقول : فين ماما .. عايزة ماما .. ورحلة سياحية بالألوان الى لبنان .. ونبيلة السيد تلقى النكتة اللفظية . ولبلبة ترقص . ورجل يتهته فى الكلام . وبعض الشخصيات المخنثة .. واستعراض للأزياء والباروكات للرجال والنساء معا .. ويوسف وهبى يلقى مواعظه الشهيرة .. وكل هذا يحققه حسن الامام كجزء من عالمه الذى يجيد تقديمه للناس الذين اتضح بالفعل أنه يفهمهم أكثر من أى فيلسوف آخر .. ولكن أى ناس .. وفى أية ظروف .. ؟ هذه قضية لا تشغل أحدا .

● مجلة «الإذاعة» - ٢/٣/١٩٧٤

«امرأة سيئة السمعة»

أدهشتنى الضجة التى ثارت حول موضوع هذا الفيلم - الزوج الوصولى الذى يستغل جسد زوجته من أجل صعوده الوظيفى - وهل هو نفس موضوع فيلم «دمى ودموعى وابتسامتى» أم لا .. فالموضوع قديم ومكرر وعولج كثيرا فى عشرات الأفلام وفى كل بلد ولا يمكن أن يزعم أحد أنه من اختراعه .. وفى مثل هذه الموضوعات فليس المهم هو «الحدوتة» نفسها وانما طريقة التناول .. وما يريد أن يقوله الفيلم من وراء «التيمة» المكررة . فقد لا يستهوى كاتب السيناريو أو المخرج فى موضوع كهذا إلا مجرد المغامرات الجنسية للزوجة التى يصعد زوجها فوق لحمها .. وقد يستطيع فيلم آخر أن يتعمق هذه الظاهرة الفردية ويرجعها الى ظروفها العامة ويربطها بمناخ اجتماعى كامل يصبح فيه هذا الأسلوب طريقا مضمونا للصعود الوظيفى والمادى فى غيبة قيم العمل والكفاح الشريف .. ولا يستطيع كلا الفيلمين معا أن يزعما أنهما صنعا ذلك .. وأن كان **«امرأة سيئة السمعة»** أفضل كبناء درامى وأكثر اقناعا لأنه لم يوجه جهده الى الابهار وإغراق المتفرج فى عالم سحرى ملون تنتقل فيه الكاميرا من بلد الى بلد وتصبح فيه معاناة البطلة مجرد معاناة شخصية غير مبررة.. أن أفضل ما صنعه ممدوح الليثى فى أول سيناريوهاته المؤلفة أنه أجاد تعميق شخصية الزوج يوسف شعبان والزوجة شمس البارودى وظروفهما الاجتماعية البالغة البؤس كنموذجين عاديين جدا وواقعيين لأى زوج وزوجة مصريين ترهقهما المطالب اليومية الملحة التى تحتاج الى معجزة لحلها.. وبما أن زمن المعجزات قد انتهى فان استغلال الزوج لرأس المال الحل الوحيد الذى يملكه والذى يبدو أنه السلعة الوحيدة الرائجة التى لا تكسد ولا تستهلك.. يصبح هو أسهل الطرق وأسرعها للوصول وأكثرها ضمانا. ولقد استطاع السيناريو أن يقدم هذه الخلفية باقتدار فعلا بحيث أقنعنا بأن ما يمكن أن نسميه «انحرافا» على المستوى الأخلاقى يصبح ضرورة اجتماعية . كما أنه لم يبتذل رسمه للشخصيات أو المواقف بل جعلنا نتعاطف حتى مع الزوجة التى لا يمكن أن تكون شريرة .. فقد كانت تملك مبرراتها الكاملة لكل ما فعلته . ولكن الخلل الوحيد فى بناء السيناريو هو فى تركيب مشاهد «الفلاش باك» أو العودة الى الماضى.. فقد كانت طويلة جدا أكثر مما تحتمله لحظة توظيفها . فغير معقول مثلا أن يخطب عماد حمدى مدير

الشركة فى حفل تكريم الزوج يوسف شعبان لكى تتذكر الزوجة شمس البارودى قصة انحرافها لمدة نصف ساعة نعود بعدها لنجد عماد حمدى ما زال يلقى خطبته العصماء.. ورغم الحبكة والتشويق الذى يشدنا لمتابعة الفيلم فقد كان بوسع المونتاج أن يعيد ترتيب مشاهد الماضى والحاضر بشكل أفضل .. كما كان بوسع بركات أن يقدم شيئا متميزا فى أسلوب الإخراج غير مجرد «التنفيذ» الباهت للمشاهد الذى سيطر على أفلامه الأخيرة .. ولست أفهم كيف يجرؤ على أن يكتب فى مقدمة الفيلم «موسيقى طارق شرارة» وهى موسيقى أجنبية كلها.. ثم ما الذى كان يمكن أن يخسره الفيلم بدون رقصة نجوى فؤاد ؟ ولكن الاضافة الحقيقية .. هى أداء شمس البارودى فى أفضل أدوارها حتى الآن والذى يؤكده أنها بدأت تصبح ممثلة .. كما يقدم يوسف شعبان دورا متميزا حارا يؤكد له شخصية خاصة فى الأداء يجب أن يحافظ عليها ..

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٤/٣/٢

« وكان الحب » .. بعد الكيلو ٢٠ !

بعد انتهاء عرض فيلم «الحب الذى كان » وفى نفس دار العرض نشاهد فيلما آخر باسم «**وكان الحب**».. ورغم الفارق الرهيب بين الفيلمين على كل المستويات يبقى تشابه الأسماء مسألة مثيرة للارتباك.. فهل فرغت الأسماء الى هذا الحد ؟ واذا سلمنا بأن كلمة «حب» أصبحت مقررة على كل أسماء الأفلام المصرية .. فهل حان الآن موسم كلمة «كان»؟

الغريب بعد ذلك أن عنوان الفيلم – مثل كل الأفلام المصرية – لا علاقة له بموضوعه.. وهم يكتبونه مع آخر لقطة فى المشهد التقليدى للقاء حسن يوسف وشمس البارودى على الشاطئ.. وكأن الحب سيبدأ بينهما منذ هذه اللحظة .. وهذا مناقض لكل ما رأيناه قبل ذلك .. فحسن يوسف فى أول الفيلم يستأجر طابقا فى الفيللا التى يملكها عماد حمدى فى الاسكندرية.. وتؤكد لنا المشاهد الأولى أن حسن وقع فى حب شمس البارودى ابنة صاحب الفيللا.. وأنها أحبته أيضا وبالتأكيد.. ولكن شقيقتها اللعوب الشريرة نبيلة عبيد نسجت شباكها حوله.. ولمجرد أن حسن يوسف تأخر مرة فى المرور على شمس فى محل عملها لأن سيارته تعطلت .. فقد غضبت منه.. وبدلا من أن يشرح لها الموقف ببساطة ويقول : «معلش يا حبيبتى أصل العربية اتعطلت ..» فقد تصاعد سوء الفهم بشكل ساذج جدا .. ورأينا حسن يوسف وهو طبيب شاب مثقف ويبدو عاقلا وطبيعيا جدا .. يتحول بسرعة وبساطة مثيرة للضحك الى حب نبيلة عبيد التى كان واضحا لبائع الكازوزة فى الصالة أنها تخدعه من أجل فلوسه.. وأنه فى الواقع يحب أختها «شمس» وتحبه.. ويقوم بناء الفيلم كله بعد ذلك على هذا الموقف الساذج وغير المنطقى .. يستمر زواج حسن من نبيلة الشريرة وينجب منها طفلة.. بينما تتعذب شمس الملاك الطيب وتكتم حبها لحسن وتعيش شهيدة صابرة.. وكلما ارتكبت نبيلة مزيدا من الحماقات.. تتفانى شمس فى ملائكيتها الغريبة باعتبارها انسانا من عالم آخر .. وباعتبار أن السينما المصرية لا تعرف الوسط .. فالناس أما أشرار تماما .. وأما ملائكة تماما .. حتى أن نبيلة تخون زوجها مع صديقه المخادع يوسف شعبان.. فتوافق شمس على أن تلصق هذه التهمة بنفسها .. ويحدث كل شىء بعد ذلك بشكل يخلو من العقل أو المنطق.. فيوسف الشرير يوافق على الزواج من شمس .. ولكن نبيلة «رأسها

وألف سيف» لازم تترك زوجها وطفلتها لتتزوج يوسف.. ولابد طبعا أن يسافر يوسف الى الكويت وتنتحر نبيلة لكى تعود شمس الى حسن فى آخر لحظة.. وبعد أن يكون الجمهور قد تعذب من انتظار النهاية التى يعرفها الى حد أن يصيح : «ماتجوزوهم بقى وتخلصونا!!».

والسؤال هو : لماذا لا يحاول كتاب القصص والسيناريو أن يعالجوا موضوعاتهم ببساطة وواقعية .. ولماذا يخترعون دائما هذه التعقيدات والمشاكل القائمة على الصدفة والقدر وحوادث الموت أو الانتحار .. وكيف كان يمكن أن يكمل كاتبا السيناريو هذا الفيلم لو أنهم تركوا قصة الحب المنطقية تنمو بين حسن وشمس وكيف كان يمكن أن يتحول شاب عن حبه لفتاة لمجرد أن سيارته تعطلت عدة دقائق فغضبت منه فتزوج أختها ؟ أى حب هذا .. وأى عالم خال من المنطق لمجرد افتعال مشاكل الخيانة والعذاب ما دمنا سنعود فى النهاية إلى مشهد الشاطئ التقليدى حيث يعود حسن لحبيبته شمس بعد عشرين كيلو جراما من العذاب ؟

ورغم كل هذا فإن حلمى رفلة فى هذا الفيلم يحقق أحسن مستوياته كمخرج.. وأن كانت اللقطات القليلة التى لعبها كممثل تؤكد خفة ظله .. وليته اختار التمثيل من زمان لكى يستمع الى تصفيق أكثر !

● مجلة « الإذاعة » - ١٩٧٤/٣/٩

« البنات والحب ».. والكابوريا !!

لو أن ناقدا سينمائيا قرر التفرغ لملاحقة أفلام مخرج واحد هو حسام الدين مصطفى لما وجد وقتا يستطيع فيه أن يجرى وراء أفلامه كل أسبوع من سينما الى سينما .. ولما استطاع أن يجد وقتا يكتب فيه عن هذه الأفلام التى تتناول كل شىء من قصص نجيب محفوظ ويوسف ادريس .. الى سلسلة الشياطين والمغامرين .. الى الكوميديا والميلودراما والكاراتيه وكارامازوف .. بل أننى شاهدت له فيلما قصيرا اسمه «على الزراعية» يعزف فيه يوسف فخر الدين على الاكورديون بينما تغنى مطربة اسمها رويدا عدنان : « ع الزراعية يا نسمة هدى .. دانا النهارده ماجد قدى !! » .

واذا كان المتفرج لا يجد وقتا ليرى .. والناقد لا يجد وقتا ليكتب .. فان أحدا لايدرى كيف يجد حسام وقتا ليخرج.. ومع ذلك فانك لا تستطيع أن تلوم مخرجا لمجرد أنه يعمل كثيرا .. فالمهم فى النهاية هو أن نحاسبه على مستوى الأفلام التى يخرجها .. وهذه نقطة اندهاشنا الوحيدة من قدرة حسام مصطفى على تقديم هذا العدد الهائل من الأفلام من كل نوع وبكل الأساليب الفنية التى عرفتها السينما فى تاريخها كله.. وأنا شخصيا أقر واعترف بأن حسام مصطفى من أكثر مخرجينا مقدرة حرفية.. ولكنه بالتأكيد يستنفد قدرته هذه ويبددها – أن لم يكن قد بددها من زمن – حتى لو كان يجمع كل مواهب ليلوش وكازان وفيلليني معا .. والدليل أن مستوى حسام يرتفع – على المستوى الحرفى البحت – فى بعض أفلامه الى درجة «معقول».. ولكنه يهبط فى معظمها الى درجة «لا شىء».. وهذه مسألة مؤسفة حتى لأشد المتحمسين لحسام.. فما زلت واثقا أن هذا المخرج النشيط لو كبح جماح نشاطه هذا وركز على ثلاثة أفلام فقط فى السنة – وهو رقم قياسى رغم ذلك بالنسبة لأى مخرج فى العالم – واختار موضوعات جيدة لأمكن أن يصبح مخرجا بدرجة «جيد»..

ولا أحد يفهم مثلا كيف يمكن أن يقبل أى مخرج مبتدئ يبحث عن فرصة موضوعا ركيكا مهملا مثل «**البنات والحب**».. ؟ فكيف يقبله مخرج متخم بالفرص مثل حسام مصطفى ؟ وكيف يقدمه بهذا الشكل السينمائى الردئ الذى تحس من خلاله أن الفيلم خرج من «ماكينة إخراج»

تصنع الأفلام بالجملة ؟ وكيف يمكن أن يغضب حسام من النقاد عندما يقولون له : أفلامك رديئة ؟ وكيف يمكن أن يتخيل هو نفسه أنه يمكن بهذا الأسلوب أن يقدم أفلاما جيدة ؟

إن فيلم «البنات والحب» ليس فيلما جديدا لحسام الدين مصطفى.. انما هو أفلامه كلها مجتمعة بأسوأ ما فيها .. فهناك الشياطين الثلاثة : نور الشريف ومحمد عوض ويوسف فخر الدين .. وهناك البنات الثلاثة : ميرفت أمين وصفاء أبو السعود ولبلبة .. والمضحكون الثلاثة : محمد عوض وسيد زيان وحسن مصطفى.. ومهربو المخدرات الثلاثة : توفيق الدقن ومحمد صبيح وواحد مش عارف اسمه.. وهناك رقص وغناء وخلع ملابس نسائية والتقاط مخدرات من البحر ومسدسات وسبع حقائب وثلاث قصص حب وسبع لاعبات باسكت بشعات وسبع لاعبات أخريات وثلاثة رجال يصابون بالاسهال وعسكر وحرامية وشاليهات فى عمر الخيام وهناك أيضا بوستة العتبة !!

والمفروض بعد ذلك أنك أمام فيلم كوميدى.. ورغم أنك ستسمع بالتأكيد من حولك ضحكات جمهور سينما ميامى فانك لن تستطيع أبدا أن تضحك .. فالمستويات تختلف .. وبالتأكيد هناك ضحك راق ومهذب.. وهناك ضحك غليظ ومفتعل ونابع من السخافة والابتذال.. وهناك ناس بالتأكيد يضحكهم الضرب بالشلاليت وكلمة «يالهوى» التى يقولها محمد عوض.. أو كلمة «الاستاكوزا فى الكابوريا» التى يقولها نور الشريف.. ولكن الضحك ليس معناه أن أسخر من سبع سيدات واحدة سمينة جدا والأخرى طويلة جدا والثالثة قزمة والمخرج يمسح بهن بلاط الملعب .. وليس معناه أن يدفع رجل رجلا آخر فيقع على الأرض.. وليس معناه أن يتلوى رجل على السرير.. ولا أن يضع رجل «ملح انجليزى» فى شوربة الفراخ فتجرى سبع فتيات الى التواليت .. ولا أن تسخر من رجل تخين وتضربه على صلعته.. ومع ذلك فأنت تستطيع أن تصنع هذا كله فيضحك متفرج بسيط وغلبان يريد أن ينسى همومه بالضحك على أى شىء بدلا من أن يبكى.. ولكنك تكون فى نفس الوقت قد ضحكت عليه وعلى آدميته.. وضحكت على نفسك أيضا عندما تصورت أن هذا الضحك ليس بكاء فى الواقع !!

● مجلة « الاذاعة » ١٩٧٤/٢/٩

« العذاب فـــوق شفاة تبتسم »

فيلم «ليس» من عالم حسن الإمام

من بين كل عشرة أفلام لحسن الامام يخطر لهذا المخرج «الظاهرة» أن يخرج فيلما واحدا جيدا .. واذكر أننى كتبت عن فيلمه «حب وكبرياء» تحت عنوان : «مفاجأة: فيلم جيد لحسن الامام ! » وعندما شاهدت فيلمه الأخير «**العذاب فوق شفاة تبتسم**» فوجئت بأنه فيلم جيد آخر للمخرج الذى يرفض عامدا أن يخرج أفلاما جيدة.. مع أنه يستطيع هذا أحيانا . !

وأحب أن أؤكد أولا أن «جيد» هنا تعنى أنه فيلم جيد بالنسبة لحسن الامام .. وبالمقارنة مع أفلامه الأخرى.. وأن استخدام هذه الكلمة أو غيرها بالنسبة لأفلامنا عموما يكون فى اطار السينما المصرية وحدها أولا وبالنسبة لظروفها ومستوياتها الفنية والموضوعية.. وأننا باستخدام هذه الكلمات لا نلجأ عادة لمقاييس السينما المجردة كما عرفها ويعرفها العالم كله.. لأنه لا يمكن تقييم الظاهرة – أى ظاهرة – إلا من خلال ظروفها الاجتماعية ..

وقد تعودت دائما فى حديثى عن أفلام حسن الامام أن استخدم تعبير : أن هذا الفيلم أو ذاك هو فيلم من «عالم حسن الامام».. وهو عالم متكامل له ملامحه المعروفة : الميلودراما – الجنس – الاثارة.. التوابل التجارية من رقص وغناء وألوان ومناظر سياحية ونكت لفظية وحتى أنماط مكررة تمثلها نفس الأسماء المكررة ..

ولكنى اعترف بأن «العذاب فوق .. الخ » هو فيلم ليس من عالم حسن الامام .. بمعنى أنه خال من كل المشهيات السابقة .. وأنه خال من الابتذال .. وأن له موضوعا أو مشكلة يناقشها لها رأس وقدمان . وله بداية ونهاية ،، وأن به شخصيات وأحداثا تنمو وتتطور منطقيا .. وأن له رأيا ما فى موضوع ما .. بل أن الجديد هنا أن مستوى حسن الامام الحرفى مستوى جيد – بالنسبة له أيضا ! – بمعنى انك تحس أن هناك «مخرجا» له أسلوب ويعرف ماذا يقوله وماذا يصنعه وكيف يصنعه .. وأنه يتعامل مع السينما كسينما وليس كحدوتة أو بكائية أو موعظة أو ماخور ملئ بالرقص والغناء والمخدر والدموع وبعض القبلات .. بل أن حسن الامام يستطيع فى هذا الفيلم أن «يعبر» تعبيرا سينمائيا ولو بأبسط الوسائل .. وأنه لا يحاول أن يستعرض عضلاته رغم

ذلك ولا أن يستفزك بكل ما يقدمه لك على الشاشة.. بل أن أشد النقاد رفضا «لعالم حسن الامام» هذا لا يستطيع إلا أن يقول إنه امام فيلم نظيف.. وهذه معجزة .. والمعجزة الأخرى أن الأقبال على الفيلم شديد أيضا مثل كل أفلامه الأخرى.. وأنه استطاع أن يحقق هذا بذكاء وبدون اللجوء الى كل وسائله المبتذلة والمستهلكة والمعروفة .. وهذا درس له هو نفسه .. بعد أن ظل يقول كثيرا أنه الوحيد الذى يفهم الجمهور .. وأن هذا الجمهور لا يريد سوى قصص الراقصات والغانيات والكباريهات والفتوات والتحابيش أياها.. فهاهو نفسه يقدم شيئا مختلفا تماما فيخذله الجمهور ويقبل عليه نفس الاقبال .. فأيهما مخطئ هذه المرة : حسن الامام أم الجمهور ؟

إن كل الاعتراضات التى يمكن أن توجه لفيلم «العذاب .. الخ» تنصب على السيناريو والحوار الغريب الذى يناقش قضية الزواج بمنطق تجارى شديد الجرأة والغرابة .. فأنت حتى قبل أن تبدأ أحداث الفيلم تسمع حوارا غليظا بالغ القبح تقول فيه نجوى ابراهيم : «الراجل زى التور».. فيرد عليها محمود ياسين «دايما التور معاه بقرة .. والست هى البقرة .. من غيرها التور مايبقاش تور» وبعد هذه العبارات الواردة رأسا من سوق الثلاثاء التى تباع فيها المواشى فى بلدنا سلامون القماش مركز المنصورة دقهلية . تبدأ نجوى ابراهيم تعرض فلسفتها العظيمة فى الزواج : «الجواز مسألة اقتصادية : راجل بيدفع وست تدى قصاد اللى هو بيدفعه..» ولا أحد يدرى كيف أصبحت علاقة حب ومشاركة مقدسة مثل الزواج .. «شركة مساهمة عصرية» بهذا الشكل التجارى الرخيص القائم على الدفع والقبض والمقابل بدلا من المشاعر والعواطف والمشاركة وبناء بيت وأطفال ومستقبل .. ونظل نسمع نجوى ابراهيم فى «مونولوجها الداخلى» المستمر طوال الفيلم – وهو أسلوب عاجز من السيناريو – تؤكد نظرياتها التجارية هذه التى تقيس فيها أدق علاقاتها الخاصة بزوجها محمود ياسين بالمليم والقرش .. وببرود حجرى عاقل لا يهتز أبدا كأنها مخلوق خرافى هابط مع صخور القمر .. وهو منطق متسق تماما مع شخصيتها الغريبة التى لم نعرف عنها شيئا عن تكوينها السابق أو مبرراتها .. فهى تعيش طول عمرها مع جارها سعيد صالح الذى يحبها ويتصور أنها تحبه فيخطبها وفجأة تقرر أن تتركه بمجرد أن تراه يتخانق مع شبان سفلة يعاكسونها فى النادى – مع أن تصرفه منطقى جدا – وتهجره بالفعل بانتهازية شديدة القسوة وتقفز على جثة حبه الى محمود ياسين العريس الاعقل والأفضل .. ودون حتى أن تحب هذا العريس الجديد أو تحمل له مشاعر واضحة : هل كانت تحبه؟ هل كانت تطمع فى أمواله كفتاة جشعة وفاسدة تماما ..

ويطول الفيلم جدا وتطول مشاهده فى تفاصيل مملة بهدف اضاعة الوقت فقط لتوفر الفيلم الخام ليس إلا ولعدم وجود شىء حقيقى يقدمه لنا السيناريو سوى رحلة سياحية الى تونس تصبح فرصة لكيلا ينسى حسن الامام ولعه التقليدى بالرقص.. ولكنه رقص تونسى شعبى هذه المرة .. وهى مسألة ماتفرقش كتير !

ونفاجأ مفاجأة أخرى عندما نكتشف أن محمود ياسين على علاقة بصفية العمرى صديقة زوجته .. وانهما اتفقا على اللقاء فى تونس.. بنفس البساطة التى أتواعد بها أنا مع حبيبتى على اللقاء فى كازينو الشجرة ولمجرد أن تسافر أسرة الفيلم الى تونس فى الرحلة السياحية الظريفة اياها .. التى أصبحت مقررة على السينما المصرية بالألوان !

المهم أن الزوجة القادمة مع صخور القمر تتصرف تصرفات ملائكية غريبة تغفر بها خيانة زوجها وصديقتها.. وتقرر فجأة - بمنطق التاجرة الشاطرة التى تبيع الحب والزواج وكل شىء بالفلوس - ان تستقل اقتصاديا «ياسلام على الاستقلال!» فتعمل ببساطة مهندسة ديكور تكسب ألف جنيه فى ستة شهور «؟!» فتنتهى كل المشاكل فجأة : يعقل زوجها ويتوقف عن خيانتها - ما هى مشكلته الجنسية معها أصلا وهى سيدة جميلة شابة بصحتها ؟ - ويعقل حتى سعيد صالح حبيبها السابق فيوافق على الزواج من أختها التى ظل يرفضها طول الفيلم.. وتنجح كل تجارب نجوى ابراهيم الفلسفية.. وكل شعاراتها الاقتصادية الثورية المبتكرة التى ستغير نظام الحب والزواج فى العالم.. وكل محاضرات علم النفس التى ألقتها علينا لتفسر كل شىء.. ويعيش الجميع فى تبات ونبات.. ويخلفوا صبيان وبنات.. رأينا أول طفل منهم فعلا فى آخر لقطة .

الاضافة الحقيقية فى هذا الفيلم هى نجوى ابراهيم التى «تمثل» لأول مرة ولا «تظهر» فى السينما.. وهى فى دورها هذا بالذات.. وفى هذه الشخصية التى رسمها لها الفيلم تحقق مستوى أداء جيدا وتملك حضورا قويا كممثلة ذات شخصية نافذة تكسب بها تعاطف الناس - والستات بالذات - وتجتاز التجربة بنجاح يمكن أن يجعلها كسبا للسينما التى تجمدت عند وجوه جميلة محدودة ومكررة.. رغم أنها تواجه محمود ياسين فى واحد من أفضل أدواره خصوصا فى ثلث الفيلم الأخير الذى يطلق فيه طاقته كلها ..

ولكن ما يحسب لحسن الامام أولا فى فيلم «العذاب.. الخ» هو جرأته فى كسر قوالب السينما المصرية التقليدية - وقوالبه هو شخصيا - باعطاء شخصيات جديدة لممثلين حبستهم السينما فى أنماط لا تتغير .. سعيد صالح مثلا الممثل الموهوب الذى يلعب أول دور جاد فى حياته السينمائية وباقتدار واضح ولا يفقد رغم ذلك خفة ظله الرائعة فى دور لا يتفوق عليه إلا المشهد الواحد العبقرى الذى لعبه فى «زائر الفجر».. وصفية العمرى التى تفرض وجودها فى أول دور حقيقى لها على الشاشة يفسح لها بالتأكيد مكانا فى المستقبل .. وحتى حسن مصطفى الذى تحس به كممثل جيد رغم أنه لأول مرة لا يصنع شيئا ليضحكك.. فمن قال لهؤلاء الناس أننا سنحبهم فقط لو ضربوا «شقلباظات» لاضحاكنا ؟

ويا عزيزى حسن الامام .. ألف مبروك لخروجك من الكباريه .. أرجو فقط أن تبقى خارجه بعض الوقت !

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٣/١٦

«الـــزواج الســـعيد» ..
أو كيف تخون زوجتك بدون ألم ؟!

أحيانا تصبح السينما مجرد وسيلة لكى تقول للناس أى كلام.. المهم أن تقوله بالألوان وتقدم معه مجموعة من الضحكات والمآزق والفساتين أو المايوهات والسيارات والديكورات الفخمة.. وأن تكون هناك أيضا رحلة إلى تونس أو لبنان .. صحيح أن الناس المحرومين من كل هذه المتع المادية والعاطفية سيجلسون مبهورين تماما أمام العالم الخرافى الفخم الذى تقدمه لهم والذى يبتعد بهم عن حياتهم اليومية الحقيقية لمدة ساعتين.. وصحيح أنهم سيغيبون عن الوعى مع نجومهم المحبوبين الملونين وهم يتبادلون القبلات - أو الشلاليت أحيانا - ثم يغادرون السينما فى انتظار حلم آخر بالألوان ولن يبقى فى رأسهم شىء من كل ما قدمته لهم .. ولكنك ستجمع فلوسك من الشباك يوما بعد يوم وأنت تبتسم وتستعد لفيلمك القادم !

وفيلم «**الزواج السعيد**» شىء من هذا النوع .. لا تدرى ولا يدرى أحد ما الذى يقوله للناس طوال ساعتين .. ولكنك لا تستطيع بالطبع أن تتساءل : لماذا أنتجوه اذن ؟ .. لأن الجواب البسيط هو : أنتجوه لأنهم منتجون.. يعنى لازم ينتجوا لأن اليد البطالة كما نعلم ..

فنحن أمام زوجين سعيدين جدا فيما يبدو : شمس البارودى وحسن يوسف .. شمس كاتبة تصدر كتبا عن الزواج السعيد والطلاق السعيد أيضا وتحب زوجها جدا وتقبله ستين قبلة على الأقل كل صباح وتعتنى به جدا وتبدو ملاكا حقيقيا وتحتمل كل شىء وتغفر وتحب وتنتظر زوجها على الغداء.. وهذا كذب صارخ فليس هناك زوجة أبدا بهذا الشكل .. ومع ذلك فزوجها شاب هلاس ناكر للجميل لا يعجبه شىء ويخون زوجته القمورة هذه مع صديقتها صفاء أبو السعود التى يزعم لزوجته أنها الشنتورى أحد مرضاه .. وعندما يتفق الزوج على موعد غرامى مع عشيقته فى شقتها يكذب على زوجته قائلا أنه ذاهب لعلاج الشنتورى «مش حغيب يا حبيبتى .. حديله الحقنة وارجع حالا».. وتنفجر الصالة طربا لهذا التعبير الجنسى الزاعق .. ويحس المخرج حلمى رفلة أنه «مزنوق فى رقصة».. فغير معقول أن يكون هناك فيلم مصرى بدون رقاصة.. فيجد

الحل العبقرى حين يجعل الزوجة المخدوعة تنتظر زوجها فتتسلى أمام التليفزيون .. وانتبهوا جيدا لهذه المعجزة : يعلن المذيع الانتقال لسهرة خارجية.. ونفاجأ بأن هذه السهرة فى كباريه عادى جدا .. ونرى رقصة بطن كاملة فى التليفزيون .. وفجأة تقدم كاميرا التليفزيون جمهور الكباريه .. فتلمح الزوجة زوجها جالسا مع عشيقته .. فتنزل الزوجة فورا الى الكباريه الذى لا تعرف اسمه فتلحق الرقصة قبل أن تنتهى.. ويزوغ زوجها مع عشيقته .. فتقابل الزوجة «بالصدفة» احدى صديقاتها جالسة فى الكباريه أيضا.. وهذه مسألة عادية أيضا فى السينما المصرية .. ولكن النكتة الحقيقية أن تقابل شمس فى الكباريه أيضا زوجا وزوجة يطلبان رأيها فى مشكلتهما الزوجية التى تهددهما بالطلاق .. تصوروا واحد واخد مراته الكباريه عشان يطلقها !!

ان هذا المشهد كله الذى تعمدت أن أحكيه بالتفصيل هو مجرد نموذج واحد لما تقدمه هذه الأفلام .. ولأسلوب تفكير هذه السينما.. ونوع المشاكل التى تقدمها .. وطريقة تناولها لهذه المشاكل !!

ولا يبقى شىء بعد ذلك يمكن أن يقوله لك هذا الفيلم أو تقوله أنت عنه .. فما هى مشكلة حسن يوسف أصلا مع زوجته الجميلة الوفية المؤدبة ؟ لماذا يخونها بهذا الاصرار مع مطلقة ساقطة تمارس العلاقات مع الرجال بنفس البساطة التى تغير بها جواربها ؟ إن عماد حمدى والد الزوجة يلقى علينا درسا عن ضرورة التوابل و«البهارات» فى الحياة الزوجية .. ولكنه كلام سينما طبعا لا يقنع أحدا .. فالمهم أن يفتعل هؤلاء الناس أى مشكلة ليحكوا للناس أى حكايات .. والمهم أن تكون هناك رحلة الى لبنان بدون سبب وبحكم العادة فقط ودون أن نرى لبنان رغم ذلك .. بل نسمع فقط موسيقى فؤاد الظاهرى النحاسية طول الفيلم .. بل وقبل أن يبدأ الفيلم أيضا يمكنك أن تسمعها مع فيلم ميكى ماوس .. وتظل شغالة حتى بعد خروجك من السينما وحتى تبدأ الحفلة التالية !

● ملحوظة : أى تشابه بين الثلث الأخير من فيلم «الزواج السعيد» والثلث الأخير من فيلم «العذاب فوق شفاة تبتسم» فى تحول العلاقات بين الزوج والزوجة بنفس التفاصيل ونفس النهاية هو تشابه غير مقصود .. فلا يمكنك أن تتهم فيلما بتقليد فيلم آخر لسبب بسيط جدا هو أنها كلها فيلم واحد !

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٣/٢٣

«دنيا» شىء لم يحدث

بعض الأفلام يعجز الناقد عن الكتابة عنها من فرط عظمتها وانبهاره بها .. والبعض الآخر يعجز عن الكتابة عنها لسبب مختلف تماما.. هو أنها ليست أفلاما أصلا .. ولا علاقة لها بفن السينما .. ولذلك فهى لا تدخل فى اختصاص الناقد السينمائى بقدر ما تدخل فى اختصاص عالم فى أعماق البحار أو طب الأسنان أو حتى سمكرة السيارات .. ورغم رداءة مستوى الأفلام التى نشاهدها ونكتب عنها أسبوعيا .. إلا أنها تظل أفلاما على أى حال.. ويستطيع الناقد أن يجد ما يقوله عنها.. وأنت تستطيع أن تجد فيها - مهما كان مستواها - شيئا تحلله وتنقده وتناقشه لتقول هذا جيد وهذا سيىء .. ولكنى اعترف بعجزى الشديد عن نقد أو تحليل أو حتى تشريح فيلم «دنيا» الذى مثلته مها صبرى ونيللى وصلاح ذو الفقار ومحمود المليجى.. لأننى بعد ساعة ونصف أو أكثر قضيتها فيه لم أصدق أنه فيلم .. ولم أصدق كيف وضعتنى هذه المهنة فى هذا الكابوس .. وعندما خرجت الى الشارع تنفست الهواء النقى وأنا لا أصدق أننى نجوت .. وظللت أجرى فى شوارع القاهرة هربا من أن يمسكنى أحد فيجبرنى على مشاهدة هذا الفيلم مرة أخرى.. وهذا هو الكلام الوحيد الذى يمكن أن يقال عن فيلم كهذا .. فهو شىء لم يحدث من قبل .. ولا علاقة له بسينما القرن السادس عشر حيث لم تكن هناك سينما أصلا .. ولا أحد يدرى كيف تعرض هذه الأشياء على الناس.. ولا كيف استطاع البعض أن «يفعلوها».. وأن يجدوا لها منتجا وسلفة توزيع .. ولا كيف يمكن أن يوافق ممثل عظيم مثل محمود المليجى وفنان عاقل مثل صلاح ذو الفقار على ارتكاب شىء كهذا .. ولكنها دنيا .. ودنيا فانية فعلا.. وأكل العيش مر .. عيشهم وعيشى أنا أيضا !! ..

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٣/٣٠

« الأبطـــــال »

كيف تقتل ناقداً سينمائياً بالكاراتيه ؟!!

بعد كل الأمجاد السينمائية الأخرى لحسام الدين مصطفى هاهو يقدم اضافة جديدة عظيمة للسينما المصرية .. عندما يخرج «**الأبطال**» أول فيلم كاراتيه مصرى.. فلم يكن معقولا بالطبع أن تفلت السينما التجارية هذه الفرصة من يديها.. فبعد كل النجاح الرهيب الذى حققته أفلام الكاراتيه فى مصر حيث يقبل الآلاف من شبابنا وأولادنا الصغار على «وليمة الدم» التى تشحنهم بأكبر قدر من العنف والعدوان والتنفيس عن البخار المكبوت والرغبة فى تحقيق الذات بالقفز فى الهواء والتطويح بالأيدى والأرجل مع الصراخ البدائى المتوحش : ها .. هى .. هو .. والضربات المميتة التى تفقأ العين وتفلق الرأس وتفجر الدم من كل مكان .. بعد نجاح هذه الأفلام نجاحا خرافيا رغم غرابة اللغة والوجوه والقصص التى تقدمها.. ادينى عقلك بقى لو عملنا كاراتيه مصرى ! وبهذا المنطق التجارى العبقرى يمكن أن تقدم للجماهير التى يتم افساد ذوقها يوميا فى دور السينما .. بطلا شعبيا مثل فريد شوقى.. زائد نجم شاب «الى حد ما » مثل أحمد رمزى يقدم لهم قفزات وصرخات الكاراتيه المعروفة .. زائد أى حدوتة مستهلكة تتعلق معها أنفاس الأولاد السذج وتلاميذ المدارس الذين يملأون السينما يوميا بكراساتهم الملطخة بالحبر .

واذا كان الهدف هو مجرد تقديم «فتح جديد فى عالم السينما» هو الكاراتيه المصرى.. فانه يكفى أن تلضم مشاهد القفز والضرب والدم المنبثقة بأى كلام .. فهناك طفل صغير رأى مذبحة تقتل فيها احدى العصابات أسرته كلها .. وبعد ١٥ سنة يكبر الطفل ويتدرب على الكاراتيه ليأخذ بالثأر .. أما لماذا اختار الكاراتيه بالذات من بين كل وسائل الثأر الأخرى.. فلأن حسام الدين مصطفى نفسه يعمل فيلم كاراتيه .. ويقدم الفيلم بعد ذلك نفس القصة المستهلكة التى قدمتها أفلام الكاوبوى ألف مرة .. قصة المنتقم الذى يتعقب أفراد العصابة ويقتلهم واحدا واحدا .. ونحن نرى أحمد رمزى يتعقب أربعة رجال ويقتلهم جميعا واحدا واحدا .. وكلما رأى أحدهم يتكرر نفس المشهد .. يتذكر مذبحة قتل أسرته فى فلاش باللون الاحمر .. وتبرق عيناه .. ويحرك يديه أمام وجهه وهو يغلى بالغضب .. ثم يصرخ صرخة مرعبة : عبـ .. ا .. س ! ثم يقفز فى كرش

عباس هذا فيفتح بطنه .. ثم يخبطه «سيف يد» فى جبهته فيفلقها وينفجر الدم ويسقط عباس ميتا ! وأنت تشاهد هذا المشهد أربع مرات .. كما ترى عدة معارك يضرب فيها أحمد رمزى بمفرده ثلاثين أربعين رجلا كل مرة .. والجميع يقفون ببلاهة فى انتظار أن يضربهم .. والمفروض أن عمره فى الفيلم ٢٥ سنة «!!» وأنه بتكوينه الجسمانى الذى ترهل بطل كاراتيه يقفز فوق السيارات ويطير فى الهواء ويدخل فى الحديد ويحطم قوالب الطوب ويخترق الجدران وله فتاة تحبه أيضا وتخاف عليه موت (منى جبر).. وهذا هو البطل الجديد الذى تقدمه السينما المصرية لجمهورها والتى تبرر له عمليات القتل المتوالية التى ينجو منها دائما فى معزل كامل عن البوليس الذى يتفرج معنا على ما يحدث .. وهناك فضلا عن ذلك فريد شوقى المجرم الخارج من السجن ليأخذ حقه أيضا من العصابة التى خانته.. وهو يضع يده فى يد بطل الكاراتيه فى مهمته المقدسة.. وهو مجرم ظريف أقرب الى الكوميديان .. يلقى طول الوقت «الافيهات» الكوميدية المستهلكة مثل «سلامو عليكو» و «لايمنى على الابيج»..

وسيناريو محمد أبو يوسف بالغ الاتقان من حيث مخاطبته لجمهور رخيص واثارة أردأ غرائزه ومعرفة ما يثيره وما يطلق صرخات الاعجاب الهمجية فى الصالة .. واذا كان حسام مصطفى يقدم فى هذا الفيلم مستوى اخراج لا يزيد ولا ينقص عن إخراجه المكرر لكل أفلامه الأخرى.. إلا أنه اخترع فى هذا الفيلم طريقة مبتكرة يرد بها على النقاد .. فاذا كانوا ينقدونه – أو يشتمونه على حد فهمه – فى جرائدهم .. فانه يستطيع أن يشتمهم فى أفلامه وبشكل شرعى جدا .. ويبدو أنه اختار شخصى الضعيف ليمسح به الأرض .. فقد أطلق على أحد أشرار الفيلم اسم «السلامونى» وهو ليس ساذجا لتكون هذه صدفة طبعا – وجعل السلامونى هذا مجرما واحتكاريا يسرق جهود الصيادين فى أبو قير بأسطول المراكب الذى يملكه.. وكان طبيعيا أن تنصب الشتائم على السلامونى هذا طوال الفيلم .. وأن أضحك وأنا أسجل هذه العبارات التى تنهال على رأسى فى ظلام السينما : «الله يجازيه السلامونى».. «منه لله».. «راجل مايخافش ربنا».. «وأكل عرقنا بملاليم» .. «الكلب السلامونى»..«جيت لك يا سلامونى».. ثم ينقض أحمد رمزى على السلامونى «محمد صبيح» فيفتح دماغه بسيف يد ... ثم يمزق صدره بسيف يد آخر فتنفجر الدماء.. وحقيقى لقد أحسست بألم فى صدرى شخصيا عند هذه الضربة .. ولكنى ضحكت.. فقد أدركت أنها مداعبة ظريفة قد تصبح موضة فى أفلام الموسم القادم .. وعلى أى حال فقد وصلت الشتائم كاملة الى المرسل اليه . وخالصين يا عم حسام !!

● مجلة « الاذاعة » – ١٩٧٤/٤/٦

« أجمل أيام حياتى.. » الضحك .. بلا بكاء !

أصدق تعبير يمكن أن تطلقه على هذا الفيلم هو أنه فيلم «غلبان».. لو صح اطلاق هذه التسمية على فيلم سينمائى.. فهو فيلم متواضع جدا من كل الوجوه .. متواضع من ناحية المستوى السينمائى أولا .. مجرد حدوتة بسيطة يحكيها لك المخرج بأقل وسائل التعبير السينمائى الممكنة وبدون أى ابتكار أو معاناة لأى شىء .. ومتواضع من ناحية الانتاج المادى.. اذ من الواضح أنه تم انتاجه بملاليم.. فهناك نجمان مصريان فقط (نجلاء فتحى وحسين فهمى) بالاضافة الى بعض الوجوه اللبنانية المجهولة.. ومتواضع من ناحية الطموح لأن يقول شيئا .. فهو لا يزعم أنه يقول شيئا على الاطلاق .. مجرد قصة حب عادية تحس أن بها ظلالا من أفلام عديدة سابقة .. ومع ذلك فأنا شخصيا احترم هذا النوع من الأفلام .. لأنه فيلم بسيط وصادق مع نفسه ولا يخدع أحدا .. فليست هناك فلسفة ولا محاولة للكلام «الكبير» ولا استعراض لأى شىء.. وفضلا عن ذلك فهناك ميزة عظيمة بالنسبة لمستوى الأفلام الأخرى.. وهى أنه فيلم مهذب الى حد كبير .. فليس هناك ما يستفزك أو يقززك.. وليس هناك ابتذال للذوق الإنسانى والفنى أو امتهان لعقلية المتفرج أو محاولة تملق غرائزه.. وانما على العكس نرى قصة ساذجة جدا ومكررةولكنها خفيفة الدم وتنساب أمامك فى سهولة بحيث لا يقف شىء فى حلقك أو يجعلك تتململ فى مقعدك قبل أن تجرى هربا من الصالة.. وأنت فى هذا الفيلم .. ومقابل هذه البساطة وخفة الدم فقط .. تضطر لابتلاع أشياء غير منطقية.. لأنك تحس أنك أمام فيلم خفيف يضحكك ضحكا خافتا مهذبا بحيث تتنازل بمحض ارادتك عن كثير من المنطق والمعقول .. فهناك بنت تهرب من بيتها فى القاهرة لتأخذ مركبا الى بيروت لتتزوج حبيبها هناك .. ولكى تهرب من مطاردة أبيها تتنكر فى زى ولد .. ورغم أنه ليس هناك ولد فى العالم فى حلاوة وجه وجسم نجلاء فتحى.. فانك تضطر للتغاضى عن ذلك «بمزاجك».. ورغم أن الولد المزعوم يتعرف على حسين فهمى على سطح المركب وأن صداقتهما بعد ذلك تصبح صداقة غير عادية وأقرب الى الحب .. فانك «تصهين» عن ذلك أيضا على أساس أنك تدرك المفارقة التى يجهلها حسين فهمى وتدرك كما يدرك كل الناس من البداية أنهما لابد أن يحبا بعضهما بالفعل ويتزوجا فى النهاية.. ورغم أن بعض عبارات الحوار

التى تدور بين نجلاء وسعيد صالح تقلقك لأنها تبدو سوقية جدا مثل «شنطة والا مجموع» و «الشنجر بنجر تو .. حتروق والله وتحلو » و .. « احنا اللى دهنا الهوا بوية ورسمنا عليه» .. إلا أنك تتقبل هذا كله راضيا لمجرد خفة دم سعيد صالح الذى تقبل منه أى شىء .. فضلا عن أن نجلاء وحسين فهمى كانا فى أحسن حالاتهما وأكثرها مرحا وطبيعية بحيث أثارا ضحكنا طول الوقت .. بينما كانت مشاهد الكوميديا «المتعمدة» هى الكوميديا التى لم تضحكنا (محمد شوقى ونظره الضعيف).. ولكن هناك عيوبا عديدة فى الفيلم : مستوى بركات المتواضع جدا فى الإخراج .. تقديم شيخ قبيلة الغجر أو البدو كحرامى فراخ .. مستوى التصوير السيىء جدا والذى يختلف فيه «راكور» النور من لقطة للقطة .. المونتاج السيىء جدا الذى يموت فيه الايقاع تماما ويختفى الصوت أحيانا كما لو كنا فى فيلم صامت .. ثم مستوى تسجيل الصوت والدوبلاج الردئ وغير المتطابق وغير المسموع .. ولكن كويس أوى .. يكفى أننا وجدنا فيلما يثير فينا مجرد الابتسام الذى لا نبكى بعده !

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٤/٢٧

« لغة الحب »

هناك ظاهرة غريبة تلفت النظر فى الأفلام التى نشاهدها الآن.. وهى أنها لا تتوقف أبدا عن «التطور» الى الأسوأ.. فكلما رأيت فيلما تتصور أنه بلغ قمة الرداءة بحيث لا يمكن أن يكون هناك ما هو أسوأ منه .. فوجئت – ربما فى الأسبوع التالى مباشرة – بأن هناك بالفعل ما هو أسوأ .. واذا كنت أقف أحيانا أمام أحد الأفلام عاجزا عن الكتابة لأن مقاييس النقد أو التحليل أو حتى السخرية لا تنطبق عليه ولأنه «شيء لم يحدث» .. فما الذى يمكن أن أقوله بعد ذلك دون أن أقع فى دائرة التكرار؟ ولماذا يدفع الناقد والقارئ معا ثمن أخطاء الآخرين – وجرائمهم أحيانا – وجرأتهم الفذة على صنع أى شيء بلا أدنى تردد أو حياء دون أن يمنعهم أحد .. ودون أن يعجزوا كل مرة عن العثور على فرصة وفلوس لارتكاب هذه الأفلام ؟

ولست أدعو الذين يعترضون على «القسوة» فى التعرض لبعض الأفلام.. الى أكثر من مشاهدة فيلم «**لغة الحب**».. رغم أننى أشك فى بقائه فى دار العرض الى يوم صدور هذا المقال .. إلا إذا حدثت مفاجأة تؤكد أننى المخطئ الوحيد فى السينما المصرية !

فى مقدمة الفيلم نجد كلاما كثيرا مكتوبا على الشاشة بالعربية والانجليزية يقدم أسماء عديدة للفيلم منها : «لغة الحب» و«فن الحب» و«عربى فى أوربا» .. ثم نجد مجموعة أخرى من أسماء الفنانين والفنيين بعضها مصرى وبعضها أجنبى لا يعرفه أحد مثل «جون ايزافتش» و «مارى لاباس» و«تريزا جروبى» مثلا .. فالمفروض أن أحداث الفيلم تقع بين القاهرة وبولندا.. وهناك لقطات سياحية مثل الكارت بوستال لبعض شوارع وكباري مصر وبولندا بالفعل.. ثم ناس يصنعون أى شيء ويقولون أى كلام وتتوالى الصور الملصوقة ببعضها مجرد لصق لا علاقة له بالمونتاج وبجرأة نادرة لم تحدث فى تاريخ السينما من موزمبيق الى جزر الكناريا !

يبدأ الفيلم بفتاة بولندية تزور القاهرة فتحب شابا مصريا لا يلبث أن يلحق بها فى بولندا لكى يتعلم كل سكان بولندا اللغة العربية فى انتظار هذا الشاب لكى يكلموه بالعربى.. ولكى تقع فى حبه نصف بنات بولندا ويتآمر عليهن النصف الآخر.. ويتفرغ النصفان معا لمتابعة صراع بنت بولندية اسمها «تريزا» وبنت أمريكية اسمها «بيتى» حول هذا الشاب المصرى الذى اسمه حسن

فى كل مدن وجبال وثلوج بولندا من وارسو الى زاكوبالا ! .. بينما تعود الكاميرا بين وقت وآخر الى القاهرة لنجد محمود المليجى وأحمد رمزى وناهد شريف جالسين على كراسى صالون مذهبة يتحدثون فى أشياء لا نفهمها .. وبجرأة منقطعة النظير يقطع المخرج والمونتير أى شىء على الشاشة ليقدما رقصة بطن من بنت بولندية مرة ومصرية مرات .. دون أن تكون هناك علاقة بين أى شىء وأى شىء سوى مجموعة من لقطات الصدور والسيقان العارية المقدمة بأرخص وأكثر الوسائل ابتذالا فى محاولة فاشلة حتى لصنع فيلم جنسى !

من وكيف ولماذا يمكن صنع فيلم كهذا وعرضه على الجمهور ؟ ان الجمهور الذى ترتكب باسمه هذه الجرائم قال رأيه صريحا فى الفيلم عندما صرخ وهتف وغنى أثناء العرض.. وفى النهاية بدأ يبحث عن المخرج الذى كان لحظتها قد عاد الى زاكوبالا .. ورغم ذلك فما زالت هناك فرصة لفرض عقوبة الحبس على كل من اشترك فى هذا الفيلم بما فيهم المتفرجين.. ما عدا أنا طبعا حيث أنى أحمل بطاقة تثبت أننى كنت موجودا بحكم وظيفتى .. وأننى أصبت أيضا اصابة عمل !!

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٤/٢٧

الواقع المصرى

« **البوسطجى**» ليس فقط أهم أفلام مخرجه حسين كمال، بل واحد من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية كلها وأفضلها وأكثرها نضجا وتعبيرا عن الواقع المصرى.. وهو واحد من الأفلام القليلة فى تاريخ السينما التى تناولت موضوعها أولا من مشاكل هذا الواقع الحقيقية.. ثم عبرت عنه تعبيرا سينمائيا جيدا وواقعيا وبرؤية نقدية جريئة وشديدة الصدق الذى قد يصل الى حد القسوة والايلام .

واذا كانت قصة يحيى حقى التى نشرها فى مجموعة «دماء وطين» تتناول موضوعا مصريا تماما.. ينفذ فيه الأديب الكبير الى طبيعة العلاقات الانسانية والمادية والعاطفية فى مجتمع شديد التخلف اختار مسرحه فى قرية كوم النحل فى قلب الصعيد – هذه الرقعة الفسيحة المنسية وراء العالم والتقدم وسير الزمن .. وحيث يبقى الواقع الاقتصادى متخلفا مئات السنين وشديد الركود .. حيث ينعكس هذا الموات المادى على حياة الناس فيخنق مستواهم المعيشى أولا ثم يخنق انسانيتهم نفسها بالضرورة.. ويقتل أى بادرة حب أو مودة... وحيث تصبح حتى ملامح البيئة الصحراوية الجبلية والحرارة الشديدة ونقص الموارد وموت العمل وركود الحركة والفراغ الطويل وأكواخ الطين وغياب الخدمات الاجتماعية والحكومية والاهمال والقذارة والذباب .. تصبح كلها هى الاطار الخانق الذى يحدد حياة الناس اليومية وعلاقاتهم الاقتصادية والعاطفية جميعا – وتدفعهم الى مزيد من الانغلاق على أنفسهم والتربص ببعضهم البعض بحيث تصل معاملاتهم اليومية الى نوع من التوحش الذى يعبر عن نفسه بانفجارات اجرامية نقرأ أخبارها كل يوم .

اذا كان الأصل الأدبى لهذا الفيلم استطاع أن ينفذ الى أعماق هذا الواقع بحيث يربط مصائر أبطاله الشخصية به فلا يصبح شىء معزولا عن شىء .. فان السيناريو قد حافظ على هذا الجوهر كله .. وقدمه فى شكل سينمائى جيد يرتفع بالفيلم الى مستوى موجة الواقعية الخشنة التى قدمتها لنا السينما العالمية بين وقت وآخر ومن بلد وآخر .. حيث يملك السيناريست القدرة على تحويل العمل الأدبى الى معادلة السينمائى الخاص دون أن يفقد خصائصه السينمائية ودون أن يتنازل عن قيمة الموقف الاجتماعى الجرىء للمؤلف .. خاصة عندما ينجح المخرج أيضا فى الارتفاع الى مستوى المؤلف بفهمه لمضمون وعلاقات ومعانى العمل الذى يحوله

الى سينما .. وهو ما يعجز عنه غالبا مخرجو السينما المصرية فى تعاملهم مع أعمال أدبية ..

يقدم الفيلم الواقع المكانى الذى تدور فيه الأحداث من أول لقطة .. حين يصل القطار الى محطة كوم النحل التى تبعد ساعتين بالقطار عن أسيوط .. وينزل عباس (البوسطجى) من القطار قادما من القاهرة ليسأل عن القرية التى جاء ناظرا لمكتب بريدها .. ويقال له أن القرية تبعد (٢ كيلو بس من البلد) فيقطع المسافة فى لقطات متتابعة تحدد له ليس فقط جغرافية المكان .. وانما واقعه الاجتماعى أيضا .. فهناك صحراء ممتدة ترتفع وتنخفض .. وأكواخ متهالكة وأتربة وطين وذباب .. ويلتف حوله الأطفال باعتباره افنديا غريبا قادما من المدينة..

وفى القرية يسأل عباس ناظر البوسطة عن بيت العمدة عبد السلام وهدان .. بينما نسمع فى نفس الوقت منادى القرية يعلن عن افتتاح (المدرسة الامريكانية) بأسيوط .. ودلالة هذا الاعلان الهامة افتتاح (المدرسة الامريكانية) بأسيوط .. أن التقدم يزحف على الاقليم.. ومجرد تعليم البنات يعنى تحريرهن من ضغوط الواقع الاجتماعى والأخلاقى المتخلف ويؤدى حتى الى تحريرهن العاطفى كما يحدث بالفعل فيما بعد لجميلة بطلة قصتنا التى كان مجرد خروجها الى أسيوط لتلتحق بالمدرسة الجديدة فرصة للتعرف على العالم ولتلتقى بالحب .. فليست صدفة أن حبيبها خليل هو أيضا تلميذ يدرس فى أسيوط. إن مجرد الخروج من جحور البيت والعائلة ثم التعليم لا يكسب الفتاة السجينة مجرد قدر من المعلومات وانما يكسبها أيضا حق الحب ..

وبينما يبحث ناظر البوستة الجديد عن مسكن فى القرية يناقش سلامة أحد (أعيان) القرية ووالد جميلة مشكلة ارسالها الى المدرسة فى أسيوط مع زوجته الكهلة .. ورغم كل التزمت الذى يناقش به موضوع شرف ابنته الذى يمكن أن يخدشه السفر والغربة والتعليم فانه يرقب خادمته مريم باشتهاء.. ويكون هذا خيطا آخر من خيوط التراجيديا الساخرة فى مجتمع أنانى ومنافق ..

ويقطع الفيلم من القرية الى المدينة .. أسيوط .. وفى مدرسة البنات الامريكانية نكتشف أن الواقع أكثر تقدما كما يبدو ..إن شكل الفتيات الجالسات فى الفصل متشحات بالسواد يعطى انطباعا بالمأتم .. ولكن وسط هذا الموت يولد الحب دائما .. إن جميلة الفتاة المحرومة من كل شىء والتى تطفو على سطح الحياة لأول مرة تقع فى حب أول شاب يقول لها أشياء مختلفة وتحلم معه فى نزهاتهما البريئة وسط آثار الماضى (بمملكة ثانية).

ولكن الحب لا يمكن أن يولد فى القرية نفسها.. حيث النساء والعواطف مناطق محرمة .. وحيث فرصة عباس البوسطجى الوحيدة هى فى الاتصال بالغازية التى تبدو الشىء الوحيد المختلف لأنها الشىء الوحيد القادم من خارج هذا المجتمع المغلق .. واذا كان رجال القرية يغلقون الأبواب على زوجاتهم فانهم جميعا لا يمانعون فى اشتهاء الغازية فحرية الجنس حق للرجل وحده .. ومن هنا تكون الكارثة عندما يستأثر البوسطجى القادم من القاهرة بالغازية .. ان قيمة الشرف المزعوم تستيقظ فجأة فيحاصرون البيت ويجبرون الغازية على الخروج ويرجمونها بالطوب..

وفى مقابل قيمة الشرف الزائف هذه يقدم الفيلم مشهدا آخر لسلامة يغتصب خادمته مريم بحكم السيادة الاقتصادية وحدها .. إن موضوع الشرف فى هذا المجتمع مفهوم نسبى.. متوقف على شرف من بالضبط .. وعرض من المنتهك ..

وبينما تتصاعد أزمة البوسطجى عباس حسين القادم من القاهرة بنورها وحركتها وحريتها الى ظلام وحرمان وركود هذا المجتمع الميت .. يكون طبيعيا أن تحاصره القرية باتهاماتها لتدفعه الى التأقلم وكبت أى محاولة للتمرد .. إن العمدة يحاول.. أن يطرده من منزله .. ورشدى ساعى البوسطة يحاصره بنظراته ليمسك عليه أى غلطة وتنهال بلاغات العمدة الى المأمور ضد البوسطجى.. وحتى رغبته فى ممارسة نوع من العادة السرية بالمجلات العارية التى تصله من القاهرة والتى تبقى علاقته الوحيدة مع المرأة .. تحاصرها عيون الفلاحين الذين لا يجدون شيئا يصنعونه فى فراغهم إلا كبت حريات الآخرين ..

إن ضابط النقطة يعيش فى القرية من ست سنوات يبدو ضحية هو الآخر مثل عباس البوسطجى وهو يفسر سلوك أهل القرية تفسيرا واعيا (ما هم معذورين .. عايشين فى جحور .. النور حيجلهم منين؟) وكنتيجة لهذه الجحور يحدث السقوط الأخلاقى على عدة مستويات ..

إن جميلة تسقط مع خليل رغم كل تزمت وقسوة أبيها سلامة... بينما يسقط أبوها نفسه بكل حرصه الأخلاقى الكاذب مع خادمته مريم التى لا تملك الرفض بحكم أنها خادمة مأجورة .

وفى حالات السقوط هذه لا يدفع الرجل شيئا رغم أنه الذى يبدأ بالأخذ .

إن مريم الخادمة يأخذها أخوها وخالها ليقتلاها بالطبع غسلا للعار بينما هى تصرخ .. (أنا مليش ذنب أنا مابيديش حاجة..)؟! وسلامة المذنب فى هذه الجريمة هو نفس الأب الذى يقتل ابنته جميلة غسلا للعار .. لكنه عاره الشخصى هذه المرة .. إنه يصنع العار ببساطة لخادمة فقيرة ولكنه يرفض نفس الشىء بالنسبة لابنته .. وبعد أن يتورط البوسطجى الغريب عن هذا العالم الوحشى فى هذه التراجيديا كلها بالصدفة وبدافع من الملل والفراغ والرغبة فى متابعة شىء بالتجسس على خطابات أهل القرية فانه يكتشف مأساة عامة أكبر من مأساته الشخصية .. إن المسألة لا تصبح مجرد ملل أو فراغ أو حرمان من الجنس .. إن هناك مجتمعا كاملا خانقا متخلفا تصنع فيه مآسى الناس ويجعل الجريمة حلا يوميا على كل المستويات ..

وقبل أن يستطيع عباس البوسطجى أن يصنع شيئا لوقف الكارثة .. يفيق على الفاجعة .. لقد قتل سلامة ابنته جميلة بالفعل ضحية ليس لخطئها الشخصى فالحب ليس خطيئة – وانما ضحية كل خطايا مجتمع كامل .

وفى مشهد من أفضل مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله ينتهى الفيلم بالضحية الجميلة التى كفرت بحبها المقتول وبحياتها نفسها عن جرائم الآخرين جميعا ..

● جماعة السينما الجديدة – الحلقة الدراسية التاسعة – ١٩٧٤/٤/٣٠

« رحلة العجائب »

إخراج : حسن الصيفى . سيناريو : صبرى عزت وحسن الصيفى . تصوير : مسعود عيسى وكمال كريم . مونتاج : فكرى رستم : تمثيل : محمد عوض - نبيلة عبيد - «الحسناء الأمريكية» سيمون !

عندما يبدأ فيلم بلقطات بلهاء لشوارع أمريكا نسمع معها أغنية «السح الدح امبو» وكأنه يجمع بهذه اللفتة العبقرية بين «حضارتين» .. فانه يكون فيلما صريحا حدد نوعيته ومستواه من البداية.. بحيث لا يكون هناك أى داع لمناقشة مستواه السينمائى حيث لا مستوى سينمائى أصلا .. وانما سيناريو بالغ السخافة وإخراج بدائى وتصوير ردئ جدا وألوان مثل شخبطة الأطفال «بألوان الميه» .. ومونتاج لا يزيد عن مجرد قص ولصق لمجموعة من اللقطات صورت بأى شكل ولتحكى أى شىء من أردأ مستوى يمكن أن يعجب جمهور سينما ميامى الشديد السذاجة والتعاسة معا ..

والفيلم يردد نفس القصة السخيفة التى تفتعل «الوطنية».. والتى تتصور أن محمد عوض العامل فى شركة السيارات له عم هاجر الى أمريكا وأصبح مليونيرا - طبعا ! - ثم مات.. وأن عوض أخذ زوجته نبيلة عبيد بنت البلد التى تملك عدة تاكسيات وطار الى أمريكا ليتسلم نصيبه من ثروه عمه الضخمة.. ولكنه هناك وجد نفسه مضطرا للزواج من ابنة عمه «الحسناء الأمريكية سيمون!» التى رفضته فى البداية ثم ماتت فى حبه فجأة وتزوجها بالفعل.. ولكنه ضحى بالثروة فجأة وفضل العودة مع زوجته البلدى الى القاهرة حيث يركع الاثنان على أرض المطار ليقبلاها فى أشد المشاهد زيفا وافتعالا .

ومع أن الفيلم تم تصويره فى أمريكا فلا تحاول أن تبحث عن أمريكا لأنك لن ترى منها سوى بضع لقطات عبيطة للشوارع والفنادق .

فقد كان المخرج حبيس نفس العقلية التى تصور بها أفلامنا فى استديوهات الهرم .. وهو لم يحاول مثلا استخدام امكانيات السينمائى المصرى فؤاد سعيد التى أحدثت هزة حقيقية فى السينما الأمريكية نفسها .. ومع ذلك فان المأساة الحقيقية هى المرمطة البشعة لمصر كما ينقلها الفيلم الى أمريكا : مصر الملاية اللف والجهل الشديد والتخلف المخجل والردح وفرش الملاية .. وكما يضعها المخرج فى مقارنة مخجلة مع حضارة ناطحات السحاب ..

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٦/١٥

« غابة من السيقان »

إخراج : حسام الدين مصطفى . قصة : احسان عبد القدوس . سيناريو : محمد أبو يوسف وحسام مصطفى . تصوير : ابراهيم صالح . مونتاج : فكرى رستم . تمثل : محمود ياسين – ميرفت أمين – نيللى.

فى البداية علينا أن نتصور محمود ياسين شابا وسيما عاقلا تماما .. و«أحسن محام فى مصر» يكسب كل قضاياه .. وينقذ سمير صبرى الذى ينتظر الاعدام فيمنحه البراءة بمعجزة فى مشهد مضحك يستعرض فيه سمير صبرى قدرته على الضحك والبكاء الهستيرى قبل أن يختفى نهائيا من الفيلم .. بينما يشكر القاضى بكلمات بلهاء محمود ياسين «أحسن محام فى مصر!» على المذكرة القيمة التى قدمها للمحكمة .. وهذا المحامى المعجزة سعيد أيضا فى حياته الزوجية .. فهو يسكن أولا فى فيللا غريبة جدا .. ومتزوج من نيللى مذيعة التليفزيون التى تقدم بدون مناسبة أيضا حديثا مع الكابتن محمد لطيف تسأله فيه عن شعوره حينما يذيع مباراة بين الاهلى والزمالك .. والمحامى منضبط جدا فى مكتبه يرفض قضايا المخدرات ويمكن أن تضبط ساعتك عليه لأنه أحسن محام فى مصر !.. وفجأة تقتحم مكتبه وحياته كلها ميرفت أمين التى قررت مع بنات النادى «الجزيرة طبعا» رهانا حول قدرتها على الايقاع به .. ومثل الحدوتة القديمة التى شاهدناها ألف مرة.. فانها توقع به فعلا – لماذا اختارته هو بالذات ؟ – ولكنها كالعادة أيضا تقع فى حبه .. فيرتبك الرجل تماما ويسلم قياده لها ويزورها فى قصرها الفخم و«يسقط معها ! » ثم يبدأ يكلم نفسه ! .. ويقرر الهرب منها بأن يأخذ زوجته فى اجازة الى مرسى مطروح .. وهناك فجأة تظهر ميرفت على الشاطئ بعد أن أخبرتها المخابرات المركزية عن مكانه .. وتتحول بمعجزة الى صديقة زوجته الروح بالروح .. ويعود فيكلم نفسه ! .. ويبدأ يشك فى زوجته بعد أن تعدد خروجها من المنزل بدون أى مناسبة ولمجرد أن الفيلم يريده أن يكلم نفسه .. وفى حفل فخم جدا فى قصر العشيقة التى يعود زوجها فجأة .. تحك العشيقة ساقها بساقه تحت المائدة .. فيشك أن زوجته أيضا تحك ساقها بساق زوج العشيقة .. فينزل تحت المائدة «أى والله العظيم ! » ليتأكد من الأمر .. ورغم أنه لا يرى شيئا إلا «غابة من السيقان» فانه يرقد تحت المائدة ويرفض القيام

ويصبح فجأة مجنونا رسميا .. فيلقى مرافعة عظيمة تحت المائدة يصرخ فيها : - غابة يا حضرات المستشارين .. غابة من السيقان .. انتوا قاعدين فوق ومش دريانين باللى تحت .. فوق منظرة .. وتحت مسخرة !

ويجن الرجل نهائيا ويمشى فى الشوارع حافيا وهو يصيح : يحيا العدل .. ويصفق الجمهور!

● أنت تشك بالتأكيد فى أن هذه لا يمكن أن تكون قصة حقيقية لفيلم .. وقد تتهمنى بالجنون عندما أعرض عليك الموضوع بهذا الشكل .. ولكنك تستطيع أن تذهب الى السينما لتتأكد بنفسك من أن هذا فيلم حقيقى يشد الناس الآن ويصفقون بحماس شديد ولابد أن «يرقد» هو الآخر على قلب سينما راديو عدة شهور.. ولكن لست أنا المجنون الحقيقى عندما أتصور أن رجلا عاقلا جدا يمكن أن يصاب بالجنون لسبب كهذا .. فما بالك اذا كان هذا الرجل هو «أحسن محام فى مصر » ؟. وهو الشاب الناجح تماما وعلى كل المستويات والذى ينقذ حياة المجرمين بمذكرة تشكره عليها هيئة المحكمة الموقرة .. وهو زوج لمذيعة تليفزيون وأب لولدين وغنى والمفروض أنه مفتوح على المجتمع وعلى العالم .. ورغم ذلك فبعد أول مغامرة جنسية يتعرض لها يصبح فجأة كمن لم ير اللحم فى حياته .. فيتحول الى طفل ساذج برىء قادم من قريتى سلامون .. فيبدأ يكلم نفسه ويقول كلاما عبيطا عن «الخطيئة».. وكأنه لا يعيش فى القاهرة ولا يعرف النساء.. ورغم أن زوجته تبدو عاقلة ومهذبة تماما فى أول الفيلم .. فانها تتحول فجأة الى سيدة متهتكة وخليعة بحيث يصبح هناك مبرر لأن يشك فيها .. وبحيث يصبح هناك تحول كامل فى سلوكها يتصور به السيناريو المفبرك أنه كاف لإثارة شكوكه .. فكيف اكتشف هذا المحامى العظيم - الذى أشك فى أنه مر أصلا أمام سور الجامعة - أن هناك شيئا اسمه الخطيئة .. ؟ وكيف كانت مغامرة جنسية واحدة - مهما كان انضباطه ومثاليته قبل ذلك - كافية لهذه النظرة السوداوية الساذجة للعالم ! وكيف يمكن أن يقتنع بأن وجود امرأة ساقطة واحدة يعنى أن كل النساء ساقطات رغم أن هذه السيدة كانت الساقطة الأولى والأخيرة فى حياته ؟ وكيف يفقد تماسكه الخرافى فجأة ليتحول الى انهيار خرافى رغم كل ما حاول به السيناريو أن يمهد لهذا الانهيار التدريجى الذى ينتهى الى الجنون ؟ وأى رجل عاقل يمكن أن يصاب بالجنون هذه الأيام بسبب مسألة الخطيئة ؟

● يقدم حسام مصطفى واحدا من أردأ أفلامه كمخرج رغم محاولاته المستميتة فى كل لقطة ليؤكد وجوده كمخرج.. وكانت أبشع لحظات هذا «الإخراج» عندما عاودته حمى استخدام «الزوم» من جديد .. حيث يقفز وجه محمود ياسين فى وجهك ويتراجع عدة مرات تعبيرا عن القلق .. وحيث يفتقد الفيلم تماما أى قيمة فنية للتصوير أو الألوان أو حتى القدرة على سماع الصوت أو الاحساس بالايقاع الذى يسير رتيبا مملا طوال الفيلم حيث لا يحدث شىء أمامك ولا تحس بأزمة على الاطلاق قبل النصف ساعة الأخيرة من الفيلم حين يستيقظ محمود ياسين فجأة وينفجر فى جنونه مفجرا معه كل شىء ليوقظ الجمهور النائم بقدرته الرائعة على الأداء الذى يتراوح بمهارة

بين الاضحاك والجنون وفى أحسن حالاته كممثل ما زال يختزن طاقات كبيرة على التعبير مهما أساء المخرجون استغلالها حين يصرون على «الإخراج» وهو يمثل .. ولو أن حسام مصطفى مثلا ترك محمود ياسين يمثل «لوحده» دون أن يخرج هو لكانت النتيجة أفضل بالتأكيد .. فلا أحد يتصور كيف يمكن أن يكون هذا «الشيء» الذى رأيناه فيلما لولا محمود ياسين الذى جعله الفيلم يخرج فى النهاية فى مظاهرة من أجل استغلال كل شيء حتى جنون الممثل .. والمتفرجين أيضا!..

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٧/٢٠

« امرأة عاشقة »

إخراج : أشرف فهمى . سيناريو : مصطفى محرم عن أسطورة فيدرا اليونانية . تصوير : مصطفى امام . مونتاج : سعيد الشيخ . تمثيل : شادية – محمود مرسى – حسين فهمى.

لن أسأل المخرج الشاب أشرف فهمى وكاتب السيناريو الشاب مصطفى محرم عن سر اختيارهما لأسطورة «فيدرا» اليونانية – كما كتب على الشاشة بشجاعة وأمانة على الأقل وهو ما لم يفعله غيرهما من الذين نقلوا الأفلام الأجنبية بجرأة منقطعة النظير ولم يذكروا المصدر – لكى يحولا فيدرا الى شادية ؟ ولن أسألهما عن دور الشباب اذن فى السينما المصرية اذا تجاهلوا هم أيضا آلاف الموضوعات التى يمكن أن توحى بها الحياة المصرية وتصلح جدا للسينما .. وهل تسمح ظروف مصر ٧٤ بالعودة الى أساطير الاغريق ؟ ولن أسألهما أيضا هذا السؤال السخيف عن علاقة فيدرا بالواقع المصرى أو حتى بالواقع اليونانى اليوم.. فكل هذه أسئلة غبية ودمها ثقيل ومكررة.. ولن تكون لها أجوبة أيضا .. وسأحاول فقط أن أناقش «امرأة عاشقة» كما قدمه المخرج الشاب وكاتب السيناريو الشاب من حيث المستوى الفنى.. ومع محاولة نسيان فيلم «فيدرا» الذى مثلته الممثلة اليونانية العظيمة ميلينا ميركورى وأخرجه جول دازان .

● حسين فهمى طالب بكلية الهندسة بالاسكندرية تموت أمه فيعود الى القاهرة ليعيش مع أبيه محمود مرسى رجل الأعمال الناجح والمشغول دائما عن زوجته شادية التى ترحب بابن زوجها الشاب الذى ينفر منها فى البداية.. ولكن عندما يسافر الأب الى لندن تجىء الفرصة لتطور العلاقة بين الابن وزوجة الأب الى حب عنيف .. ينتهى بوقوع الاثنين فى «الخطيئة المحرمة» على شاطىء الاسكندرية.. ولأن هذا الحب مستحيل فان زوجة الأب تقتل نفسها فى حادث سيارة !

● يلتقط السيناريو هذه «التيمة» الرئيسية الشهيرة ويحاول أن يكسبها الطابع المصرى.. ولكنها تبقى أجنبية تماما إلا من حيث مواقع التصوير والممثلين الذين يتكلمون بالعربية.. رغم المشهدين الوحيدين اللذين تصور فيهما كاتب السيناريو أنه يقترب من الواقع المصرى : مشهد

الحفل الذى أقامه الأب رجل الأعمال فى بيته لأصدقائه حيث يتحدث الرجال والنساء معا عن الصفقات المتبادلة وحيث يبدو الحفل سوقا لتبادل المنافع .. وهو مشهد مقحم ومفتعل تماما وأقل مستوى من نفس المشهد الذى قدمه نفس المخرج والسيناريست فى فيلمهما السابق «ليل وقضبان»..

والمشهد الثانى الذى يبدو «مصريا» هو حفل عيد ميلاد حسين فهمى الذى التف فيه أصدقاؤه الشباب ليتحدثوا عن أحلامهم فى الحب والمستقبل.. والذى يسخر من توزيعات القوى العاملة بشكل فج ومباشر وشديد السذاجة حيث تتحول محاولة النقد الاجتماعى الى نوع من «القافية»..

وتبدو كل العلاقات الفرعية فى بناء السيناريو واهية تماما بحيث تعجز عن اضافة أو تعميق القصة الرئيسية أو حتى القدرة على تصوير جو خاص.. فكل الشخصيات الثانوية كومبارسات يمكن حذفها بسهولة : توفيق الدقن ونبيلة السيد اللذان بذلا كل جهدهما لتبديد جو الكآبة والرتابة واشاعة المرح .. مديحة حمدى التى كانت مشروع زواج لحسين فهمى بدأ بلا مبرر وانتهى بلا مبرر .. عايدة عبد العزيز التى قضى معها حسين فهمى ليلة واحد فى الفراش وانتهت مغامرته بالفشل.. إن كل القصص والشخصيات الثانوية فى الفيلم تنتهى بالفشل لأنها لم توظف توظيفا دراميا ولا فنيا مشبعا يمكن أن يحولها الى «خطوط» فرعية عميقة تغذى الخط الأصلى بحيث تحس أنها مضافة بالصدفة وبالقسر من أجل تنويع الممثلين والأحداث ولا أكثر ..

فماذا عن الخط الأصلى نفسه ؟

أن المشاهد المثقف فقط أو الذى يتذكر أسطورة «فيدرا» عندما يراها مكتوبة على الشاشة فى مقدمة الفيلم .. هو الذى يمكنه أن يقتنع بشىء مما يحدث أمامه بعد ذلك .. أو يتصور أن علاقة شادية بحسين فهمى يمكن أن تتحول الى حب فجنس فمأساة.. أن انشغال الزوج محمود مرسى الدائم عن زوجته وحتى بالشكل الذى قدمه به الفيلم .. لم يكن مبررا كافيا لأن تقع الزوجة فى حب ابن زوجها بهذا الشكل الحاد المفاجىء وكأنه أول رجل يعترض حياتها.. مع أنها كانت تحب زوجها رغم انشغاله عنها وتبدو سيدة فاضلة أو متماسكة على الأقل .. بينما لم تكن شخصية الابن نفسه أو مشاعره السابقة نحوها ما يمكن أن يمهد لتحوله المفاجىء هو الآخر الى حبها هذا الحب المستحيل الذى تقف ضده كل العوائق ..

ويبدو أن السيناريو أحس بفقدان المنطق والتبرير فى رسمه للأحداث والشخصيات فأراد أن ينقذ نفسه فى رسمه للأحداث والشخصيات فأراد أن ينقذ نفسه أو يقدم «انذارا» بما سيحدث.. فجعل الابن وزوجة الأب يشهدان بروفة مسرحية تتحدث «بالصدفة» عن نفس مأساة «الحب المستحيل» حيث تردد الفتاة : أشمعنى حبيتك أنت بالذات من كل الناس ؟ لكى تتردد نفس الكلمات بعد ذلك فى ذهن شادية عندما تقع فى نفس المأساة فى أشد المشاهد سذاجة وأكثرها افتعالا .. بحيث يكون طبيعيا أن يؤدى الافتعال الى افتعال .. ولا يجد الفيلم حلا للمأزق الذى

صنعه لنفسه دون أن يبرره .. ألا أن يقتل البطلة ليريحها ويريحنا من أشياء تحدث بالصدفة وتنتهى بالصدفة !

● مرة أخرى يؤكد أشرف فهمى قدراته كمخرج يجيد استخدام أدواته السينمائية بذكاء من حيث قدرته على توظيف حركة الكاميرا والتكوين وادارة الممثل .. وهو هنا يستفيد من موهبة المصور الجيد مصطفى امام فى أول فيلم يخرجه أشرف فهمى بالألوان .. وأن كان المخرج والمصور معا يتحملان مسئولية الزوايا والإضاءة الخاطئة «لكلوزات» شادية بالتحديد التى قدمتها فى أسوأ حالاتها خصوصا فى مشهد النهاية الذى انهال فيه نهر مضحك من الدموع وهى تبكى فى طريقها الى الموت .. ويبدو أن المخرج لم يكن «جديدا» بما يكفى ليكتفى بشادية الممثلة .. وربما لأنه أراد أن يكون «فنيا وجماهيريا» معا فقد جعلها تغنى أيضا ثلاث أغنيات .. ولكنه جعلها تغنى دون أن تفتح فمها وكان هذا اكتشافا خطيرا فى السينما.. والأغانى نفسها كانت كارثة .. أن كلماتها تقول : «مال.. مال» و«قدر .. قدر .. مفيش مفر».. ولأول مرة فى تاريخ السينما تقول البطلة قبل أن تنتحر «أهلا بالنهاية» تمهيدا لكلمة «النهاية» على الشاشة بعد مشهد سقوط السيارة الهزيل الذى يبدو فيه الماكيت والتنفيذ والإضاء مثيرة للخجل .. كما هو مثير للدهشة استخدام موسيقى «الأب الروحى» الذى كان معروضا على بعد مائة متر.. أما التمثيل فقد كان طبيعيا أن تؤدى الشخصيات الباهتة على أداء باهت حتى من ممثل عملاق مثل محمود مرسى الذى لا أدرى ما الذى وجده فى هذا الدور لكى يمثله .. وهو الدور الذى كان يمكن أن يتبادله مع ممثل موهوب آخر هو توفيق الدقن صديقه فى نفس الفيلم دون أن تتغير الأمور كثيراً!

.

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/٧/٢٧

«ليالى .. لن تعود !»

إخراج : تيسير عبود . سيناريو : محمد عثمان وأحمد عبد الوهاب . تصوير : محمد عماره.
مونتاج : صلاح عبد الرازق . تمثيل : ناهد شريف – نور الشريف – محمد العربى – بوسى .

من المضحك طبعا أن يحاول أحد مناقشة القصة والسيناريو والإخراج فى هذا الفيلم الذى لا يمكن أن يزعم أنه قدم شيئا من ذلك .. وانما هو فيلم آخر من تلك الأفلام التى لا يدرى أحد كيف تم انتاجها ولماذا .. ولكن يبدو أن بعض الناس لديهم قدرة عبقرية على أن يصنعوا أشياء لا تعنى شيئا وأن يكرروها ألف مرة بلا كلل ولا ملل ! .. إن نور الشريف يلعب لأول مرة دور الشرير المحترف الذى تخصص فى الايقاع بالنساء .. واحدى ضحاياه ناهد شريف التى قطعت علاقتها به وتابت وتزوجت صلاح نظمى .. تفاجأ به يقتحم حياتها من جديد ليتزوج بالصدفة بوسى ابنة زوجها .. وتحاول أن تحميها منه فتقتله .. ثم يختفى نور الشريف تماما من الفيلم .. وتقول ناهد لبوسى : روحى اقعدى يومين عند خالتك .. لكى تختفى بوسى تماما هى الأخرى وتنفرد ناهد ببقية الفيلم وتحب محمد العربى وتلعب مشاهد «درامية» عظيمة جدا تبكى فيها وتضحك وتقول :

– أنا ضايعة .. مخنوقة.. مش قادرة .. احضنى يا عادل .. ! وبينما يحضنها عادل الذى يريد هو الآخر أن يصبح «أكبر محامى فى البلد» بينما تبدو ملامحه كطالب ثانوى .. نكتشف أن البوليس يسجل كل شىء ويراقب كل شىء كما حدث فى قضية ووترجيت .. حتى تعترف ناهد فى النهاية بأنها قتلت نور .. وينتهى الفيلم طبعا بعد أن نرى أيضا رقصة لسهير زكى هى الشىء الوحيد خفيف الدم فى الفيلم.. وهو فيلم جرىء جدا بحيث يحكى هذه الأشياء كلها .. ويجد منتجا جريئا يوافق على انتاجه .. ثم يعهد بإخراجه للمخرج اللبنانى تيسير عبود الذى كانت السينما المصرية بلا شك فى حاجة ماسة الى «اضافاته» الرائعة.. ثم كان فؤاد الظاهرى جريئا هو الآخر بحيث يقدم بالحرف الواحد مقطوعة أجنبية معروفة اسمها «ظل ابتسامتك» مع موسيقى «أنا لك على طول » لعبد الوهاب .. أنها ليالى لن تعود فعلا .. أرجو ذلك !

● مجلة « الاذاعة » – ١٩٧٤/٨/٢

« عريس الهنا »

إخراج : محمود فريد . سيناريو : فيصل ندا . تصوير : وحيد فريد. مونتاج : فكرى رستم.
تمثيل : محمد عوض – زيزى البداروى – ناهد شريف – لبلبة – بوسى.

قد تكون صدفة.. ولكن هذا الفيلم «فريد» من نوعه بالفعل.. فمخرجه محمود فريد.. ومدير التصوير وحيد فريد .. والمصور عصام فريد.. واسم بطله فريد. محمد عوض الطالب الفقير فى كلية الطب البيطرى الذى يعيش فوق السطوح ويحلم بالزواج من بنت عمه زيزى البدراوى.. ومع ذلك فهو يترك الكلية والدراسة نهائيا ويوافق على الزواج من أربع نساء مرة واحدة : ناهد شريف ولبلبة وبوسى و .. ميمى شكيب أيضا واذا كان محمد عوض مضطرا للزواج من أربع نساء فى وقت واحد لأنه محتاج للفلوس التى أغرينه بها .. فليس هناك سبب واحد مفهوم يجبر السيدات الأربع على الزواج من رجل واحد .. فهن راقصات فى كباريه لابد أن يتزوجن ليسمح لهن بالسفر للعمل مع المتعهد عبد العاطى رع فى بلد اسمها ايمونادا.. ومع ذلك فان الراقصات الثلاث – وميمى شكيب التى لا أدرى ما هى مهمتها فى الفيلم – لا يجدن من يتزوجهن – تصوروا ! – إلا محمد عوض طالب الطب البيطرى الغلبان وبائع الجرائد ! ومع ذلك فان الفيلم ينتهى من هذه المشكلة تماما بعد أول ربع ساعة ليتفرغ بعد ذلك لموضوعه الحقيقى.. فرغم أن الزواج من السيدات الأربع هو مجرد زواج صورى بالنسبة لهن من أجل السفر .. فان عقدة الفيلم كلها تقوم بعد ذلك على عمليات الاستهلاك الجنسى لمحمد عوض من الزوجات الأربع اللاتى يتفرغن تماما وطوال الفيلم لاصطياده جنسيا بالدور وواحدة وراء الأخرى.. ولا يمكن أن يحكى لك أحد ما يحدث بالضبط فى هذ االفيلم الذى لابد أن يراه أى مسئول عن الرقابة ليفسر لنا التناقض بين قص أى لقطة عارية موظفة فنيا فى فيلم لبرجمان أو فيللينى.. وبين السماح بساعة ونصف كاملة من الصرخات والتأوهات والقبلات والأجساد العارية والكلمات الفاضحة والمطاردات على السراير والرجل الذى ينام مع زوجاته الأربع واحدة واحدة ويخرج من كل حجرة زاحفا على الأرض متأوها : آه ياركبى! .. تاركا فى بطن كل زوجة طفلا اسمه «بلاميطة»!!

● ملحوظة : لم يعرض الفيلم الانجليزى الخطير : « أيها الرجل المحظوظ» إخراج ليندسى اندرسون فى القاهرة لأن الرقابة اعترضت على عدة أشياء منها مشهد لبطل الفيلم مالكوام ماكدويل يتنوق القهوة من فم امرأة .!

● مجلة « الاذاعة » – ١٩٧٤/٨/١٠

« العصفور »

● نبوءة سياسية !

إذا كان يوسف شاهين واحدا من أهم مخرجي السينما المصرية في الخمس وعشرين سنة الأخيرة تقريبا – أي منذ أول أفلامه «بابا أمين» – وأكثرهم قربا من الواقع المصري إحساسا به والتزاما بالتعبير عنه رغم اللكنة الأجنبية التي تشوب «لغة» وليس مضمون أفلامه أحيانا والتي لا تنقص من مصرية هذه الأفلام رغم ذلك.. فان «العصفور» هو بلا شك أهم أفلام يوسف شاهين .. وواحد من أهم الأفلام المصرية جميعا.. ولعله أول نموذج حقيقي ومباشر للسينما السياسية في مصر .. مع عدم التعرض لكل محاولات السينما المصرية السابقة «للاقتراب» من الموضوعات السياسية من قريب أو بعيد .. وطبيعي أنني أعبر هنا عن تقديري الخاص الذي قد يختلف البعض معه ويتفق البعض .. ولكنني أعتقد – وهذا تقديري الخاص أيضا – أن الأفلام المصرية التي حاولت من قبل أن تتناول موضوعات سياسية كانت تقدم السياسة من خلال الأشخاص.. بينما «العصفور» يقدم الأشخاص من خلال السياسة.. وقد يبدو أن كل الأفلام السياسية في العالم كله بما فيها كل موجة الأفلام السياسية الأوربية الأخيرة وأكثرها مباشرة – مثل «قضية ماتيه» على سبيل المثال أو حتى «ساكو وفانزيتي» لابد أن تقدم أخطر قضاياها السياسية من خلال أشخاص.. وهذا ما لا يمكن أن ينكره أحد.. ولكن لا أعرف فيلما مصريا قبل «العصفور» طرح قضيته السياسية بهذا الوضوح والحسم والمباشرة.. دون أن تبدو الظروف السياسية للمجتمع المصري في «خلفية» الحواديت الشخصية الباهتة لأبطاله.. والتي لا تخرج في مضمونها النهائي عن نفس حلقات الحب والميلودراما المغلقة.. والتي تفتقد حتى على المستوى السياسي نفسه.. وضوح الرؤية والفهم الكامل للقضية المطروحة من خلال التحليل العلمي الواعي لظروف المجتمع المصري في فترة أحداث الفيلم ..

ولكن المسألة مختلفة تماما في «العصفور» .. فالمضمون السياسي هو المقدمة والخلفية معا .. وكل الأحداث والشخصيات لا تتحرك في فراغ وانما في اطار مرحلة تاريخية محددة.. وعلى أساس صحيح تماما من التحليل للظروف السياسية والعسكرية والاجتماعية والاقتصادية جميعا

.. وبوعى كامل وجرأة كاملة فى التعبير.. بمعنى أن «الشخصيات» ليست «أبطالا» – وهناك فرق كبير – فليس فى الفيلم نجم واحد حتى على مستوى الشهرة أو الشباك. لأن المقصود فى بناء «العصفور» الأساسى ليس «الأبطال» كأفراد أو شخصيات مجردة لها ملامح وهموم ومشاكل خاصة .. وانما تصبح الشخصيات فى «العصفور» مجرد «أدوات» لنقل رسالة .. أو هى وسيلة المخرج فحسب لطرح قضيته.. ولا أريد أن أقول أن شخصيات «العصفور» هى مجرد «رموز» لأن هذا قد يدخلنا فى متاهة التفرقة بين الرمز والشخصية الحية.. وإن كان يوسف شاهين ولطفى الخولى نفسيهما قد دخلا فى هذه المتاهة دون أن يحسا وهما يكتبان الفيلم .. ففقدت الشخصيات دلالتها الحقيقية بين أن تكون رموزا أو شخصيات حية وتعلقت على الشعرة الواهية بين الاثنين فلم تصبح لا هذا ولا ذاك .. وهذا أحد عيوب الفيلم الأساسية ..

وأن كانت نفس هذه الشخصيات رغم اضطرابها الشديد هذا قد نجحت – فى حدود فهمى لها كمجرد أدوات للتعبير عن قضية سياسية – قد نجحت تماما فى طرح هذه القضية.. بدليل هذا التواصل الكامل بين الجماهير وبين الفيلم .. فرغم المستوى التكنيكى المكتمل «للعصفور» – مع التحفظات العديدة التى سأذكرها بعد قليل – فليس ما يجذب الجماهير الى الفيلم ويحقق كل هذا التواصل والفهم الكامل بينها وبينه هو المستوى الفنى للفيلم وانما قضيته السياسية التى يطرحها بجرأة ووضوح كاملين ..

والقضية السياسية في «العصفور» هى ببساطة : أن هزيمة ٦٧ لم تكن هزيمة عسكرية فقط .. وانما هى هزيمة سياسية واجتماعية أساسا.. بمعنى أن الأوضاع الاجتماعية والسياسية التى كانت سائدة فى بلادنا قبل ٦٧ كان لابد أن تؤدى إلى ٦٧.. ولقد أصبح هذا كله واضحا الآن ويتحدث عنه الجميع ويواجهونه بشجاعة.. ولكن ميزة «العصفور» الأولى أنه قاله فى وقت مبكر نسبيا كان من الصعب خلاله طرح هذه الحقائق بصراحة قبل التفتح الحقيقى الذى حدث منذ حرب أكتوبر والى الآن.. وأنه قاله أيضا بالسينما .. وهى مسألة كانت تبدو مستحيلة بالنسبة لمسار السينما المصرية الذى لم يكن ممكنا أن ينتهى إلا إلى «بمبة كشر».. وبالذات فى ظروف السينما المصرية الصعبة التى بلغت أوجها لحظة اعداد «العصفور»..

وفى بناء «العصفور» تسير الأمور ببساطة ووضوح كاملين : فهناك خطان متوازيان منذ أول لقطة : خارجى وداخلى .. ضابط جيش وأخوه ضابط البوليس.. يتركان نفس البيت والعائلة ليركبا نفس العربة .. الأول ليشترك فى معركة ٦٧ ضد العدو الاسرائيلى والثانى ليشترك فى حملة للقبض على مجرم خطير من مجرمى الصعيد التقليديين.. أى أننا منذ أول لحظة فى مواجهة خطرين يهددان مصر : العدو الخارجى والعدو الداخلى.. وسرعان ما ينكمش الخط الأول فورا ليتم التركيز كله على الخط الثانى (يظهر محمود قابيل ضابط الجيش فى لقطات معدودة جدا متناثرة على بناء الفيلم) .. لأن الفيلم يريد أن يقول بوضوح شديد جدا أن الفساد الداخلى

هو المسئول الأول عن الهزيمة العسكرية .. وأن مجتمعنا بالتركيب المصرى لمجتمع مصر ما قبل ٦٧ لم يكن قادرا على الانتصار فى أى معركة.. وأنه لا انفصال حقيقى بين الجبهتين الداخلية والخارجية .. وأن هزيمة يونيو كان لابد أن تحدث لأن البعض فى ذلك الوقت تصوروا أن المعركة يمكن أن تكون عسكرية فقط يتولاها العسكريون فقط ليس فقط فى معزل عن الجماهير بل ومع «تجميد» هذه الجماهير .. مع أن الجنود فى النهاية ليسوا سوى أبناء هذه الجماهير .. وأنهم لا يمكن أن ينتصروا إلا اذا كان آباؤهم منتصرون أولا فى الداخل (يشير الفيلم الى الأصول العائلية للمقاتلين الوحيدين اللذين رأيناهما فى الفيلم : ضابط الجيش الشاب ابن صلاح منصور ضابط البوليس الكبير .. والجندى الصغير ابن عبد الوارث عسر صاحب المطعم الفقير فى الحى الشعبى ..) .

وطوال الفيلم يستمر هذا التركيز على الوضع الاجتماعى فى مصر قبل ٦٧ .. أى على العدو الداخلى الذى لابد من الانتصار عليه قبل مواجهة العدو الخارجى.

ولكن من هو هذا «العدو الداخلى » ؟ فى البداية يوهمنا الفيلم – وحتى من خلال مانشتات الصحف مع العناوين – أنه «أبو خضر» هذا المجرم القوى فى الصعيد .. ونفهم أن أبو خضر هذا ليس مجرما عاديا يقتل الناس بدافع الهواية.. أو حتى بالدوافع المعروفة لمجرمى الصعيد .. أنه على العكس مجرم سياسى من البداية .. رغم أن أبو خضر نفسه – الذى لا نراه أبدا طوال الفيلم لأنه لا يعنينا – ربما لم يكن يدرك أنه جزء من لعبة سياسية .. ولكنه يحمى عمليات سرقة آلات المصنع الذى تم وضع حجر أساسه منذ ست سنوات .. وهو يقتل الخفير الذى يحاول التصدى لحراسة الآلات .. والمصنع هنا رمز لعملية تحول اجتماعى كامل يرفضه البعض لأن التصنيع – وهذه بديهية – يغير الملامح والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية فى مجتمع زراعى قبلى متخلف (يذكرنا الفيلم بين وقت وآخر بعدد العمال الذين كان يمكن أن يعملوا فى المصنع) .. وسرقة آلات المصنع تصبح بهذا المعنى ليس فقط مجرد عملية نهب منظمة بقصد الاثراء.. وانما أولا وأساسا عملية تعطيل لتحول اجتماعى يمكن أن يؤدى إلى تقدم الشعب المصرى ورفاهيته .. والذين يسرقون المصنع هم الذين كانوا يريدون منع تقدم الشعب المصرى.. والذين كانوا يخنقون حريته لهذا الهدف وبالتحديد .. والذين كان لابد أن يصنعوا له نتيجة لذلك وبسبب ذلك أيضا هزيمة فى حجم ٦٧.

وهذا ما يقوله «العصفور» بوضوح وذكاء شديدين ..

ولكنه لا يقول ذلك ويهرب .. أنه يضع أيدينا على الجناة أيضا .. ليحذرنا منهم أولا .. ولنكشفهم ونتحرك ضدهم ثانيا .. وعبقرية «العصفور» فى تصورى أنه كان «نبوءة» أكثر منه فيلما .. لأن الحوار السياسى الحر والمفتوح الذى يدور فى بلادنا الآن يؤكد أن «العصفور» كان على حق .. وهذه هى القيمة الكبرى لهذا الفيلم العظيم الذى تشاهده جماهيرنا الآن وبالتحديد ..

ولكن مثل أى فيلم آخر.. فان القيمة السياسية الكبيرة «للعصفور» كنموذج للسينما المصرية المطلوبة لبلادنا فى ظروفها الحالية بالذات.. والذى لابد من حمايته من جانب كل الشرفاء ليستطيع مواجهة «بمبة كشر».. إلا أنه لابد من مناقشته فنيا ..

● اذا كان يوسف شاهين هو أكثر مخرجينا قدرة تكنيكية بلا جدال – وهذا رأيى الشخصى بالطبع – فانه يصل فى «العصفور» الى قمة نضجه التكنيكى.. إن خبرات هذا المخرج العظيمة كلها خلال عمله الطويل المقاتل بلا كلل خلال ربع قرن .. تتركز كلها وتتقطر فى هذا الفيلم الذى نحس فيه أننا أمام مخرج لا يفهم حرفته جيدا فقط .. وانما وصل فيها أيضا الى القمة حتى بالقياس الى المستويات العالمية .. ولن أتحدث هنا عن قدرته على تحريك الكاميرا والممثل أو عن التكوينات الرائعة التى جعلت من كل كادر عملا جماليا قائما بذاته ودون أن تتحول الجمالية هنا إلى هدف فى ذاته فى معزل عن الحدث أو الواقع أو مفروضا عليه وليس نابعا منه .. فهذه كلها بديهيات بالنسبة لمخرج فى خبرة يوسف شاهين.. ولكن العاملين اللذين لا يمكن انكارهما فى هذا الجانب هما تصوير مصطفى امام الذى يلمع اسمه بسرعة كواحد من أفضل مصورينا.. بحيث يمكن أن نقول أن مصطفى امام ورمسيس مرزوق بالاضافة الى معلمهما الكبير الفنان عبد العزيز فهمى يحققون الآن أفضل مستويات التصوير فى السينما المصرية ويقفون بكفاءة كاملة الى جانب المستويات العالمية .. أن الضوء واللون فى «العصفور» يتحولان الى شعر وخيال دون أن يفقدا أيضا قدرتهما على تذكيرك دائما بالواقع.. فى المشاهد الخارجية بالصعيد بالذات تصبح الصور اكتشافا مثيرا لجماليات الواقع المصرى..

والعامل الثانى فى تحقيق تفوق عنصر اكتمال الصورة فى «العصفور» هو ديكور نهاد بهجت.. إن هذا الفنان الشاب الموهوب الذى يعمل منذ سنوات قليلة ويلمع بسرعة هو اضافة حقيقية للسينما المصرية الجديدة المتقدمة.. إنه يملك حسا مرهفا شديد الرقة والأناقة يمكن أن يرتفع بمستوى المناظر فى الفيلم من السوقية والقبح وفقدان الذوق الى مستوى آخر متحضر.. ولكنى كنت أقول لنهاد بهجت دائما أن المشكلة فى ديكوراته هى أنها اكتشافا مثيرا لجماليات الواقع المصرى. أناقتها تبدو دائما مفروضة على الواقع وعلى مستوى الشخصيات المعيشى .. وكان نهاد بهجت يقول دائما أيضا أنه يعمل فى أفلام لا يعرف مخرجوها شخصياتهم ولا مستواهم المعيشى.. وأن كل ما كان يبقى له هو أن ينقذ هو عمله الخاص فى محاولة تحقيق شىء من جماليات وذوق الصورة على الأقل .. وهى قضية صحيحة على أى حال .. وإن كانت مشكلة الفيلم المصرى ليست الديكور بالتأكيد .. إلا أن الديكور فى «العصفور» ليس مجرد «المنظر» الذى تدور فيه الأحداث .. بل هو جزء أساسى من بناء الفيلم .. فهو اطار لتكوين الشخصيات والأحداث ولأن نهاد بهجت يعمل هذه المرة مع مخرج يعرف ماذا يريد أن يقول فانه يقدم فى «العصفور» وفى «زائر الفجر» أفضل مستوياته .. وكان غريبا أن يقدم تصوره لحى بين

السرايات (بيت بهية والمطعم) بهذا الاحساس الواقعى المقنع الذى لا يفقد الجمال أيضا .

● يملك يوسف شاهين الشجاعة ليقدم فيلما بلا نجوم .. ولا تخذله الأسماء المغمورة التى اختارها لتحمل عبء العمل كله .. إن محسنة توفيق فى «العصفور» شىء مذهل .. إنها ممثلة عظيمة فى حجم ايرين باباس وجان مورو وسيمون سينوريه.. وطبيعى جدا أن تتجاهلها السينما المصرية التى تهرب من المواهب الحقيقية خوفا من أن يرتفع مستواها وتصبح سينما جيدة .. وهناك أيضا على الشريف هذا الكنز الهائل من الحيوية والتدفق والصدق والقدرة على التعبير عن شخصية بخشونة وحرارة الشيخ أحمد .. ولكن من غير يوسف شاهين يمكن أن يكتشف طاقات على الشريف ؟ .. ويتفوق صلاح قابيل فى دور هو أفضل أدواره بلا جدال .. فأين كانت مختفية هذه القدرة الرائعة عند صلاح قابيل .. وما مصيرها أيضا ؟

● ولكن يظل فى «العصفور» شىء يقلقك طول الوقت .. ويجعلك تخرج من دار العرض لست راضيا تماما .. أنك تحس أنه كان يمكن التعبير عن هذا الموضوع الهام واستغلال هذه القدرات المتفوقة بشكل أفضل .. إن الخلل الرئيسى فى «العصفور» هو بناء السيناريو .. إن يوسف شاهين يبدو مهتما جدا باستخدام تكنيك السيناريو الجديد فى السينما الأوربية .. ولكنه اذا كان قد طبقه من قبل بنجاح نسبى فى «الاختيار» فلأن الموضوع كان يحتمل ذلك .. ولكن القضية التى يطرحها «العصفور» لم يكن يناسبها أبدا هذا التكنيك فى بناء السيناريو .. لأن القضية السياسية وبالذات فى فيلم مصرى عن هزيمة ٦٧ يجب أن تصل الى الناس وبشكل أبسط .. فنحن لا نصنع أفلامنا للنقاد والمهرجانات .. والنتيجة المؤسفة أن ثلثى «العصفور» بالضبط يسيران بتخبط وغموض شديدين من خلال الخطوط العديدة المتداخلة والقطعات السريعة والقفزات غير المترابطة ولا المفهومة.. وساعد على ذلك أيضا المونتاج العصبى المتوتر الذى لم يحقق لا التتابع الزمنى المتدفق.. ولا حتى الاشباع فى كل لقطة وبالتالى فى كل مشهد .. وبالتالى تبدو المواقف والمعانى مبتورة ومتوترة فى لعبة تكنيكية بحتة .. بحيث لو أعيد مونتاج الفيلم بشكل أكثر هدوءا ومنطقية لأصبح «العصفور» العظيم شيئا أعظم !

● نشرة « نادى السينما » – السنة ٧ النصف الثانى – العدد ١٢ – ١٩٧٤/٩/١٨

« بمبة كشر » والصمت المريب !

انتهى عرض فيلم «العصفور» بعد أربعة أسابيع استطاع أن يكافح خلالها من أجل البقاء وسط ظروف بالغة الصعوبة لم يكن مقدرا له خلالها أن يقاوم أكثر من ذلك.. خاصة بعد أن لحق به «بمبة كشر» ليجهز عليه تماما.. بحيث يمكن اعتبار صمود «العصفور» لأربعة أسابيع انتصارا كبيرا لم يكن يتوقعه أشد المتفائلين .. رغم أنه على مستوى أخر يمكن اعتباره هزيمة لا شك فيها .. اذ أن هذه الأسابيع الأربعة أصبحت الحد الأدنى لبقاء أى فيلم مصرى فى دار العرض فى الفترة الأخيرة.. بعد أن أصبحت أردأ الأفلام وأسخفها فكراً وتكنيكا تستمر بالشهور .. وبعد أن بقى فيلم فى مستوى «أنسات وسيدات» عشرة أسابيع كاملة..

وليس هنا بالطبع مجال تحليل أسباب هذه الظاهرة التى قد يكون معظمها واضحا للجميع .. والتى تتركز جميعها ببساطة شديدة حول تركيز معظم أفلام الفترة الأخيرة على اعطاء المتفرج البسيط شحنة شديدة الاغراء من المشهيات الحسية الفجة التى تصنع له عالما ورديا تستيقظ فيه أدنى غرائزه وتتبلد أنقاها وأكثرها وعيا .. بحيث تتحول السينما الى عملية تخدير ملونة لانسان مكدود يريد أن ينسى متاعبه ويحلم .. ويجىء «العصفور» ليقدم سينما مختلفة تماما.. يمكن اعتبارها نوعا من «سينما الصدمة» التى توقظ المتفرج فجأة ليواجه نفسه وواقعه.. وتأخذه قسرا وبلا سابق انذار وبعيدا تماما عن التيار السائد .. ليقتحم مأساته ويتذكرها ويعى دروبها ليحوز تكرارها.. ومن هنا قيمة «العصفور» الأساسية كما سبق أن قلت حين تعرضت له بالتفصيل .. فرغم أنه ليس فيلما ثوريا بالمعنى الدقيق للكلمة .. إلا أنه جاء شيئا منفردا تماما بمستواه السينمائى وبمضمونه وبالذات فى الظروف التى عرض فيها بعد الموجة الهائلة من أفلام الجنس والغناء والميلودراما والكوميديا الغليظة والغناء.. التى عودت المتفرج على نوع شديد الانحطاط من السينما تصور معه أن هذه هى السينما الوحيدة فى العالم.. ولو أن «العصفور» عرض وسط ظروف سينمائية أكثر صحة ونقاء.. ووسط تيار متكامل ليس حتى من الأفلام السياسية أو «الهادفة» أو حتى الجادة.. بل مجرد «النظيفة» حتى فى مستواها التجارى .. فلربما كان

«للعصفور» شأن آخر .. ولربما استطاع أن يبقى عشرة أسابيع على الأقل مثل «آنسات وسيدات»..

ومع ذلك فان مجرد صمود «العصفور» أربعة أسابيع هو انتصار أكيد كما قلت .. فلقد كنت شخصيا أكثر تشاؤما من ذلك.. ولعلنا مخطئون .. ولعل تجربة «العصفور» تؤكد أنه ما زالت هناك بقية من أمل .. وأن الجمهور لم تتم مصادرته نهائيا لحساب «بمبة كشر» وسوابقها.. وقد لا نكون خسرنا المعركة تماما.. وقد ينجح أربعة أو خمسة أفلام فى السنة من مستوى «العصفور» فى الحفاظ على البقية الباقية من الأمل فى السينما المصرية والمتفرج المصرى معا ..

واذا كان «العصفور» يمثل هذا التيار الخاص من السينما المصرية الذى ما زال يناضل من أجل التعبير عن الواقع المصرى وبأكثر الأساليب السينمائية تقدما رغم كل العيوب .. فان ظروف عرضه شاءت أن تقدم فى مواجهته وفى نفس الفترة فيلم «**بمبة كشر**» الذى يمثل نقيضه الكامل فى أقصى تطرفه فى تجسيد التيار السائد ..

ففى «بمبة كشر» يعود حسن الامام مرة أخرى – لعلها الخامسة أو السادسة أو العاشرة – الى عالم الراقصات والغوازى والكباريهات الذى تخصص فيه وحقق نجاحه المكتسح حتى أصبح «مدرسة» متكاملة قائمة بذاتها هى أقوى مدارس السينما المصرية الآن وأكثرها رواجا وأشدها تأثيرا على المستوى التجارى والمعنوى شئنا أم أبينا.. ومع ذلك فلم يكن يخطر ببال أشد المتشائمين أن يصل الانحدار والابتذال والرخص الفنى والفكرى معا الى ما وصلت اليه «مدرسة العوالم» هذه فى «بمبة كشر».. فهو شىء لا يمكن وصفه أو نقده أو التعرض له بمجرد الاشارة.. حيث تبقى الكلمات مجرد أدوات تعبير عاجزة عن نقل كل ايحاءات الصوت والصورة والتأوه والفحيح والقبح والبشع على كل المستويات الفنية والأخلاقية جميعا ..

فمرة أخرى يجد المتفرج المصرى نفسه مطالباً بأن يجلس فى السينما ليأخذ درسا فى التاريخ من خلال حياة وآلام وصعود وهبوط وغراميات ودموع راقصة.. تحب ابن الباشا وتنجب منه بنتا .. ولكن «العائلة» تجبره على طلاقها.. بينما الباشا نفسه يعشق الراقصة.. ومن الصراع بين الباشا وابن الباشا حول الراقصة يموت الباشا وينتهى الفيلم بمصالحة بين كل الطبقات حيث يبتسم الجميع ببلاهة ..

واذا كان هناك مخرج معجب بالراقصات ويقدمهن ويعتبرهن أشرف نساء العالم وقائدات النضال الوطنى ومحركات التاريخ .. فهو حر فى روايته تلك .. ولكنه ليس حرا فى أن يفرض علينا هذا الموضوع الى الأبد فى أفلام تمولها هيئة السينما.. واذا كان معقولا أو مقبولا أن نرى هذه الموضوعات عشرات المرات لأنها أرخص الوسائل لاعجاب الناس فى غيبة السينما الجيدة .. فان هذا كان يجب أن يتوقف – ولو مؤقتا ومن باب التظاهر بالحياء – بعد ٦ أكتوبر لننتج فيلما عن عساكر أكتوبر..

ولا يمكن أن يتحدث أحد عن المستوى السينمائى «لبمبة كشر».. فان مفردات السينما التى يستخدمها المخرجون من أيام لوميير تصبح أدوات مبتذلة ومهانة لتقدم أحط الأفكار والمعانى والدلالات الجنسية والتأوهات والراقصات وكميات اللحم البشرى المترهل التى تملأ الشاشة والامتهان المخجل للتاريخ والرقص والفن والصراع الاجتماعى والأخلاق ولذوق المتفرج المصرى ونقوده من أجل مزيد من تحويل السينما الى كباريه رخيص .. ينقصه حتى لمسة الفن فى الكباريه !

ولكن الظاهرة المخيفة أكثر من «بمبة كشر» نفسها.. هى الحملة الاعلانية الغريبة التى صاحبت هذا الفيلم من كل أجهزة الاعلام المقروءة والمسموعة.. بحيث تبدو كل كلمة كتبت أو قيلت اعلانا مدفوعا.. إن هناك حملة مريبة لتكريس هذا الفيلم بأكثر مما حدث ربما فى تاريخ السينما المصرية كله .. ولقد أصبح «النقاد» الزائفون يبيعون كلماتهم بأرخص الأثمان وبلا خجل .. فأين النقاد «الآخرون»؟ لماذا يهربون من قول كلمتهم الصريحة فى وقت تصبح مطلوبة فيه أكثر من أى وقت آخر .. اذا كانوا أمناء حقا لرسالتهم ولدعواهم الكثيرة .. أليست مؤامرة الصمت والتجاهل والتعالى هذه هى جزء من حملة التستر على «بمبة كشر»؟

● نشرة « نادى السينما » السنة ٧ – النصف الثانى العدد ١٤ – ١٩٧٤/١٠/٢

الرصاصة .. لا تزال فى جيبى !

الانطباع الايجابى الأول عن فيلم «**الرصاصة لا تزال فى جيبى**» هو اقدام القطاع الخاص على انتاج فيلم ضخم وشديد التميز بالنسبة للمستوى التقليدى لسينما هذا القطاع التى كانت قد وصلت الى مستوى شديد التخلف.. وعندما يعرض «الرصاصة» فى مواجهة «بمبة كشر» وفى نفس الوقت ولا يفصل بينهما إلا مائة متر.. فاننا لابد أن نصفق «للرصاصة» بلا تحفظ..

فلعل أكثر ما نطمع فيه من القطاع الخاص هو أن يحاول الارتفاع الى مستوى البلد واهتماماتها الحقيقية.. وأن يقدم أفلاما جادة ونظيفة ولها علاقة بعالمنا.. حيث يصبح وجود هذا الاتجاه لمجرد صنع أفلام «نظيفة» خالية من الابتذال والمتاجرة بقصص كفاح الراقصات وأجسادهن.. مكسبا كبيرا وسط الاتجاهات المريضة الأخرى المسيطرة على سينما القطاع الخاص..

ولكن ليس لهذا بالطبع علاقة بالتقييم الموضوعى لفيلم «الرصاصة لا تزال فى جيبى» من الناحية السينمائية.. فالنوايا الطيبة لا تكفى لصنع فيلم جيد.. ومحاولة الحديث عن حرب أكتوبر فى فيلم لا تشفع وحدها للفيلم أو تعفيه عن المناقشة..

أن ما علينا أن نتحدث عنه الآن هو الفيلم كما شاهدناه بالفعل على الشاشة حيث نجد أنفسنا أمام محمود ياسين الجندى العائد من كابوس حرب ٦٧ حيث لم يحارب أحد ولكن انهزم الجميع .. وفى «فلاش باك» جيد التنفيذ نرى هذا الجندى هائما فى الصحراء منسحبا تحت طلقات هليكوبتر العدو بينما تتناثر حوله جثث رفاقه الذين بيعوا بلا ثمن .. وهو خيط جيد تماما كان يمكن للفيلم أن يستفيد منه أكثر وأعمق من ذلك ليصبح سر أزمة البطل الحقيقية بدلا من تلك الأزمة الغرامية المفتعلة التى غرق فيها الفيلم وأغرقنا معه بعد ذلك .. ولكن الفيلم يبتر هذه البداية الجيدة نهائيا بعد ذلك ويكتفى بمشهد الجندى العائد فى القطار الى قريته .. وبقية الركاب يسخرون منه، باستخفاف وابتذال شديدين دون أن يتعمق الفيلم الأسباب الحقيقية وراء هذه السخرية أو وراء هذه الهزيمة .. فالفيلم لا يشغل نفسه من البداية للنهاية بأن يفسر لماذا لم يحارب هذا الجندى عام ٦٧ وهو نفسه الذى حارب بعد ذلك فى عام ٧٣.. ولو تخلينا عن الرموز

الواضحة جدا الى حد الافتعال السطحى.. فان هزيمة ٦٧ كان سببها عباس مشرف الجمعية التعاونية .. وهو سبب هزيل ومضحك الى حد البكاء !

وهذ «الرمز» الذى اسمه عباس (يوسف شعبان) هو الشرير التقليدى فى السينما المصرية .. الذى لا يختلف فى ملامحه عن أى شرير آخر كل قضيته سرقة البنت من البطل .. فهو لص وكاذب وفاسد تماما استطاع أن يسيطر على القرية سيطرة كاملة بمجرد خطبة رأيناه يلقيها على ثلاثة فلاحين.. وسواء على المستوى الرمزى أو الحقيقى فان التحليل «السياسى» لسيطرة هذا «العباس» على مقدرات القرية كلها يبدو تحليلا رومانسيا شديد السذاجة .. فكيف خدع عباس القرية كلها وسلب الفلاحين عقولهم ؟ وكيف خضعوا له بهذه البلاهة ؟ وما هو سر قوته الخارقة سوى اشتراكه فى السرقة مع أحد أعيان القرية وزجاجة الويسكى التى رأيناه يشربها فى بيته ؟ وما هى حقيقة العلاقات الطبقية والاجتماعية التى تحكم هذه القرية بحيث تجعل هذا الافاق المخادع يرتبط بهذا الثرى الجالس طوال الوقت على كنبة فى قصره الفخم ليقهر الفلاحين بهذا الشكل الذى تنسحق فيه ارادة الفلاحين تماما ؟ .. وماذا كان دور محمد (محمود ياسين) الشاب الجامعى الوحيد الذى رأيناه لا يصنع شيئا أبدا سوى القراءة ببلاهة وهو يفلسف كل شىء حتى حبه المفتعل لبنت عمه ؟ هل يريد الفيلم بهذا الاستخفاف العابر أن يدين سلبية المثقفين ومسئوليتهم عن هزيمة ٦٧ ؟ ..

ويقودنا هذا الى الشخصية المحورية الثانية : فاطمة (نجوى ابراهيم) التى يقول البعض – أو يقول الفيلم – أنها ترمز الى مصر .. حتى أننا نراها تلبس فساتين شيك جدا وقاهرية تماما ولكن لونها أخضر .. وبعد أكتوبر تلبس فستانا أبيض .. فى أشد محاولات الرمز سذاجة وشكلية .. فمن هى فاطمة بالضبط ؟ ما هى حقيقة تكوينها الشخصى أو الأخلاقى ؟ أنها تكون كارثة لو كانت ترمز الى مصر حقيقة.. فهى من ناحية بنت ثرى القرية اللص الذى يتحالف مع عباس السفاح .. وبالتالى ليست طبقيا ولا فكريا من الفلاحين .. بل أنها مشبوهة حتى أخلاقيا .. لأننا بعد أن نتصور أنها على علاقة حب مع محمد ابن عمها.. نفاجأ بها تستجيب بانحلال غريب لمغازلات عباس .. بل أنها تلعب بعواطف محمد لعبة حقيرة عندما تلوح له بطلب عباس الزواج منها .. ويظل موقفها العاطفى نفسه غامضا : فهل هى تحب محمد أم تستجيب لاغراء عباس وسطوته المادية ؟ .. أننا على العكس نراها تنحاز لعباس باختيار كامل .. بل أننا نفاجأ بها تذهب الى بيته بحريتها الكاملة لتنظفه كالخادمة «وتنفض» السجاجيد .. بحيث يكون طبيعيا جدا أن تمنحه جسدها بلا مقاومة حقيقية.. فأين عنصر «الاغتصاب» هنا ؟ وماذا كنت تفعل أنت لو كنت مكان عباس وجاءتك فاطمة «برجليها» لتنفض لك السجاجيد ؟

ويصل الرمز الى قمة سذاجته بعد ذلك حينما تقع فاطمة فى الوحل .. ليمد محمد يده ليأخذ بها وقد تلطخ وجهها بالعار .. فمسئولية من هذا العار ؟ .. إن سلبية محمد «رمز المثقفين» تستمر

حتى بعد هذا الموقف المأساوى الذى «اغتصبت» فيه حبيبته دون أن يحرك ساكنا لا قبل الاغتصاب الوهمى ولا بعده . بل إن كل ما يفعله هو أكثر الأشياء غرابة وافتعالا .. تصوروا شابا جامعيا يترك دراسته ليلتحق بالجيش لا ليدافع عن وطنه وانما لمجرد أن يتعلم اطلاق الرصاص ليقتل الرجل الذى اغتصب حبيبته !! فحتى التطوع فى الجيش يصبح لعبة شخصية لحل مشكلة غرامية كان لا يمكن أن تحدث أساسا ..

المهم أن كل الناس يتفرجون على هذا كله وقد اختفى أهل القرية - أو الشعب - تماما .. إن الناس لا وجود لهم فى هذا الفيلم على الاطلاق.. ولكننا نفاجأ بهم يحاربون بضراوة فى أكتوبر وكأنهم جاءوا من فراغ.. ولا يمكن للرموز ان تقدم اجابات لأى أسئلة .. لأن الرمز يفقد قيمته فى العمل الفنى لو لم يكن قابلا للاسقاط على الواقع بمنطقية تامة تقنعنا بتطابق الشخصية فى مستواها الرمزى ومستواها الواقعى بلا انفصال .. وهو ما لا يتوافر فى شخصيات أو أحداث هذا الفيلم الذى يجد نفسه فى مأزق فيحل المشكلة كلها حلا سماويا يختفى فيه عباس فجأة ونهائيا وبالصدفة البحتة دون أن يفسر لنا الفيلم هذا اللغز: أين اختفى عباس وكيف .. ؟ وكيف أصبح ممكنا بعد ذلك أن تحل كل مشاكل القرية ويتجاوز المقاتل المصرى كل حواجز الخوف والوهم ليحارب بهذه الشجاعة ؟

ان الاطار الدرامى لهذا الفيلم هو أسوأ ما فيه .. حيث تبدو الأحداث الشخصية متخبطة بين الرمز والواقع فلا تقنع أحدا .. وحيث تظل تحت مستوى الجزء الخاص بالمعارك الذى لا أتصور كيف كان يبدو الفيلم بدونه .. وفى المعارك التى يقدمها الفيلم نحس بمستوى آخر تماما .. فواضح أن القوات المسلحة قدمت امكانيات هائلة للفيلم ولم تبخل بشىء .. ورغم أن المعارك هى أفضل معارك قدمتها السينما المصرية الى الآن .. فقد فشلت الصياغة السينمائية استغلالها بحيث تعكس روح وتلاحم أكتوبر البطولية .. فكل الأسلحة تضرب بمفردها وعلى التوالى ومن جانب واحد .. والعبور العظيم بدا كما لو كان نزهة خلوية لاجتياز القناة .. وأفضل مشاهد القتال هو اقتحام وتحرير مدينة القنطرة من حيث التنفيذ الجيد والحى والشديد الاقناع .. وحيث بدت المواجهة الحقيقية بين العدو والجندى المصرى الذى حارب كما لم يتصور أحد .. وكانت هذه هى النهاية المناسبة تماما للفيلم .. بدلا من أن يعود بنا الى قصة الغرام المضحك بين محمد .. وفاطمة التى لم يغتصبها أحد !!

● مجلة « الاذاعة » - ١٩٧٤/١٠/٢٦

«عجايب يا زمن» .. فعلا !

وهذا نموذج آخر للعمل الأدبى العالمى عندما يصبح فيلما مصريا ..

أن رواية الكاتب الامريكى جون شتاينبيك «شرق عدن» تصبح فيلما من إخراج حسن الامام باسم «**عجايب يازمن**».. وهى نفس الرواية التى أصبحت فيلما أمريكيا أيضا أخرجه ايليا كازان فى بداية الخمسينيات وقدم فيه اكتشافه الأسطورى الممثل الراحل جيمس دين .. وفى الفيلم المصرى فان جيمس دين يصبح حسن يوسف .. وأمه جوفان فليت تصبح هند رستم وحبيبته جولى هاريس تصبح ميرفت أمين .

وباستثناء الشخصيات والعقدة الرئيسية فلا علاقة للفيلم المصرى بالأصل الروائى ولا بالفيلم الامريكى من قريب أو بعيد .. فان كل شىء من الملامح الموضوعية والسينمائية الرائعة يدخل فى «طاحونة» السينما المصرية التجارية ليتحول الى ميلودراما سوقية رديئة المستوى وشديدة الافتعال والتسطيح ..

ولقد شهد الموسم الحالى عودة السينما المصرية الى اقتباس القصص أو الأفلام العالمية الناجحة وتمصيرها فى ثلاثة نماذج شهدناها على التوالى هى «امرأة عاشقة» المأخوذ عن «فيدرا» و «الاخوة الأعداء» المأخوذ عن « الاخوة كارامازوف» ثم «عجايب يا زمن» المأخوذ عن «شرق عدن» ورغم أن هذه الظاهرة تعكس فى حد ذاتها افلاس السينما التجارية وعجزها عن تناول موضوعات مصرية رغم كل الامكانيات السينمائية الهائلة التى تمنحها حياتنا لكل من يحاول أن يفكر وأن يلمس واقع بلده أولا قبل أن يقلب فى الدفاتر القديمة للسينما الأجنبية.. إلا أننا يمكن أن نتغاضى عن هذا الهروب لو أن هذه الطبعات المصرية قدمت جديدا على المستوى السينمائى.. أو نجحت على الأقل فى خلق علاقة من قريب أو بعيد بالواقع المصرى .. ولكن ما الذى أضافه «عجايب يا زمن» الى «شرق عدن»؟

إن الفيلم المصرى لا يلتقط من الفيلم الأمريكى – وبعد عشرين سنة كاملة – إلا الخيط الميلودرامى الذى استهلكته السينما المصرية فى عشرات الأفلام الابن الذى يبحث عن أمه .. وفى النصف الأول من الفيلم يعانى حسن يوسف نفس الازمة التى عاناها رشدى أباظة فى فيلم

«الطريق» عن رواية نجيب محفوظ عندما كان يبحث عن أبيه المجهول .. ولكن «عجايب يا زمن» يركز كثيرا على خيط واحد من القصة الأمريكية .. وهو تفضيل الأب يحيى شاهين لابنه صلاح قابيل على ابنه الآخر حسن يوسف كنوع من الانتقام من أمه الراقصة هند رستم .. ولكن بينما يبدو كل شيء مدروسا ومنطقيا فى العلاقة المركبة بين هذه الشخصيات الثلاث والتى تتراوح بين الحب والكراهية .. فان تسطيح هذه العلاقة فى الفيلم المصرى يحول موقف الأب من ابنه الأصغر الى مجرد كراهية عنيفة مبالغ فيها وقائمة على الضرب أحيانا .. بينما يضطرب الخيط الرئيسى الثانى تماما وهو علاقة الفتاة ميرفت أمين بالأخ الأكبر صلاح قابيل الذى يطمع فى الزواج منها بينما تهجره هى فجأة لأنها تحب حسن يوسف .. وتضيع تماما ملامح عواطفها الحيرى تجاه هذا الأخ كما قدمها ايليا كازان والتى تتراوح بحساسية فائقة بين حبها الكامن له وخوفها من جنونه وتمرده كما جسده الممثل العبقرى جيمس دين الذى لا يمكن أن يتكرر .. أما الخيط الرئيسى الثالث وهو عقدة جيمس دين من ماضى أمه المجهولة جوفان فليت التى يبحث عنها ويحبها ويخشاها ، والتى تصل الى قمتها فى المشهد الرائع الذى يقابلها فيه لأول مرة فى البيت المشبوه الذى تعمل فيه فانها تتحول الى هذا المشهد الهزيل الذى يكتشف فيه حسن يوسف أنه أمه هند رستم راقصة تملك كاباريه يتردد عليه الابن لكى تصبح هناك فرصة هائلة بالطبع لتقديم عدة رقصات وأغان تؤديها لبلبة وهند رستم .. التى يصر المخرج على أن ترقص وتغنى دون أن تملك القدرة على ذلك .. فهى تغنى بصوت مؤدية أخرى.. وترقص بفساتين طويلة وبلا رقص بحيث يبدو ان الكل يرقص من حولها ما عدا هى .. وهو نفس ما فعلته من قبل فى فيلم «ملكة الليل».. فاذا لم تكن ظروفها تسمح لها بمثل هذا الدور .. فلماذا توافق على أدائه ؟

واذا كانت الشخصيات تفتقد الأعماق والمبررات الحقيقية .. والصراع يتحول الى مجرد مواقف ميلودرامية فان من الطبيعى أن ينهى الفيلم كل أزماته بتوبة الجميع وعقد نوع من «المصالحة» التى تفتقد المنطق . ففى السينما المصرية فقط يمكن أن يكره الناس بعضهم الى حد الموت .. ثم يحبوا بعضهم فجأة الى حد البكاء ! .

وتبقى فى النهاية ملاحظة لابد منها حول محاولة المصور الموهوب رمسيس مرزوق لصنع شيء جيد ينجح فيه الى حد كبير فى مشهد رقصة لبلبة التى جدد فيها فى استخدام الإضاء واللون .

.. ولكن على رمسيس مرزوق أن يتوقف ليسأل نفسه : ما الفائدة .. وإلى أين ؟

● مجلة « الاذاعة » – ١٩٧٤/١١/٢

أفلام عام : ١٩٧٥

الحفيد

إخراج: عاطف سالم – سيناريو: أحمد عبد الوهاب وعاطف سالم. – قصة وحوار: عبد الحميد جودة السحار. – تصوير: كمال كريم – مونتاج: عبد العزيز فخرى – موسيقى: فؤاد الظاهرى. – تمثيل: ميرفت أمين – نور الشريف – عبد المنعم مدبولى – منى جبر – كريمة مختار.

إذا أتيحت لنا الآن فرصة إعادة رؤية فيلم «أم العروسة» الذى أخرجه عاطف سالم عن قصة عبد الحميد جودة السحار وسيناريو عبد الحى أديب – عام ١٩٦٤.. فإننا نكتشف أن هذا الفيلم هو بالفعل واحد من أفضل أفلام السينما المصرية من حيث تناوله لمشاكل الأسرة المصرية المتوسطة تناولاً واقعياً بسيطاً وشديد الصدق.. وبأسلوب يقترب من الكوميديا النقدية رغم جنوح الفيلم أحيانا إلى بعض المواقف الميلودرامية التى قد تكون مبررة رغم ذلك بالظروف الاقتصادية الصعبة التى تدفع رب الأسرة – عماد حمدى – الموظف المصرى العادى إلى اختلاس مبلغ من أموال الشركة أو المرفق الذى يعمل فيه.. ليواجه نفقات زواج إحدى بناته.. وهو الزواج الذى لابد من إقامته باحتفالات مرتبطة بالتقاليد المظهرية المقدسة بالنسبة للبُرجوازية المصرية الصغيرة أياً كانت ضائقتها المادية.

ولقد قدم «أم العروسة» هذا الواقع الص]ب بأمانة شديدة: البيت المزدحم بأطفال أسرة تصفض تحديد نسلها طبقاً للإعتقاد المصرى التقلي‍‍‍ـــى بأن الأطفال ينزلون من السماء وأرزاقهم معهف.. والأب عماد حمدى والأم تحية كاريوكا فى محهولتهما المستميتة لتدبير مطالب أولادهما المادية بالقدر المحدود جداً من الدخل الشريف.. ثم مواجهة مطالب الأبناء العاطفية أيضاً التى يواجهها الآباء عندما يكتشفون فجأة أن الأبناء تفتحت قلوبهم أيضاً للزواج..

ولقد كان «أم العروسة» واحداً من محاولات عاطف سالم الأولى لصنع ما كان يمكن أن يكون سينما مصرية واقعية.. لولا أن أجهضت محاولاته تلك بعد ذلك تحت عجلة السينما التجارية الرديئة التى انتهت بواحد من أفضل مخرجينا إلى «الملكة وأنا».

وفى «الحفيد» يعود عاطف سالم إلى نفس الموضوع محاولاً أن يكرر نجاح «أم العروسة»

وصدقه وواقعيته ومستواه الجيد ومع نفس كاتب القصة والحوار عبد الحميد جودة السحار.

ولكن إذا كان يقال إن «الأب الروحى- الجزء الثانى» دليل على أن «تكملات» الأفلام يمكن أن تكون أفضل من البدايات.. فإن «الحفيد» هو دليل على العكس على خط مستقيم.. رغم انتفاء أى عنصر للمقارنة بالطبع مع «الأب الروحى».. ويظل «أم العروسة» عملاً رائعاً - بمقاييس السينما المصرية - يصعب تكراره..

إن «الحفيد» يبدأ من حيث انتهى «أم العروسة» بمشهد وداع الأسرة لابنتها ميرفت أمين التى تترك البيت ليلة زفافها إلى نور الشريف.. حيث تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى بيت العروسين فى مشهد سخيف بالغ الطول يحاول أن يقنعنا بأن العروس «مكسوفة» إلى أقصى حد مما سوف يحدث لها مع زوجها فى ليلتهما الأولى.. وبسذاجة شديدة يحاول الزوج إقناع عروسه التى تتدلل بما يتناقض تماماً مع منطق فتيات اليوم.. خصوصاً عندما نكتشف أن العروس طالبة جامعية.. يقدم الفيلم زميلاتها فى الجامعة فى ملابس وماكياج بنات الليل المدربات جداً على هذه الأشياء.. ويقطع الفيلم هذا المشهد مع مشهد الأسرة نفسها وقد انتهى الفرح وأصبح على الأب أن يواجه نفقاته بمفرده..

ويحاول الفيلم أن يستكمل خطه الأول فى «أم العروسة» بمتابعة مشاكل البيت المزدحم بالأطفال الأشقياء.. والأم الطيبة - التى تلعبه هنا كريمة مختار بدلاً من تحية كاريوكا العظيمة التى يفقد الفيلم الثانى كثيراً من مذاقه المصرى الحار بغيابها.. كما يحاول السيناريو أن يقدم بعض الخطوط المتوازية للأختين - ميرفت أمين ومنى جبر - اللتين تزوجتا وتركتا البيت.. مع العودة دائماً إلى الأب عبد المنعم مدبولى الذى أدى باقتدار كبير دور الأب المصرى الذى يحاول مواجهة مطالب زوجته التى لا تنقطع بكل ما يكمن فى شخصية الأب المصرى من طيبة وعجز أمام عواطفه الأسرية التى لا يستطيع منها فكاكاً.

ولكن الأحداث تتوالى بلا مشاكل حقيقية رغم ذلك.. خصوصاً بعد أن استهلكنا الفكرة الأساسية فى الفيلم الأول.. فما هو الجديد الذى يطرحه الفيلم الثانى؟

إن المشكلة تبدو هنا مشكلة تحديد النسل.. إن نور الشريف وهو المهندس الشاب المثقف يرفض بعقل شديد أن تنجب زوجته ميرفت أمين فى بداية زواجهما على الأقل.. وهى مسألة منطقية تماماً ومتفقة مع الدعوى السائدة فى مجتمعنا كله الآن.. ولكن الزوجة تحمل نتيجة خطأ ما مما يؤدى إلى غضب زوجها وهجرها هى لبيت الزوجية.. وهو موقف مفتعل من الأساس لكى يخلق الفيلم لنفسه مشكلة يدور حولها.. بينما تتركز معظم الأحداث فى النصف الثانى من الفيلم حول حمل الأخت الثانية - المتزوجة مع مهندس أيضاً.. لإن كل أبطال السينما المصرية الآن مهندسون! - ويستغرق مشهد الولادة - الذى أدته منى جبر بإجادة غير متوقعة - ثلث الفيلم الأخير كله.. ويفقد المونتاج سيطرته تماماً على مشهد الولادة هذا الذى يقدمه بإسهاب ممل.. كما

يفقد سيطرته على الفيلم كله الذى تطول كل مشاهده بلا مبرر كوسيلة للتغلب على فقر المادة المروية..

وفى احتفال «سبوع» المولود الجديد حيث يغنى الأطفال أغنية محشورة فى الفيلم لتكسر أسلوبه غير الغنائى من البداية... يصبح الجميع سعداء بالطبع.. ويعود الزوج الغاضب نور الشريف إلى زوجته الحامل وكأنه اقتنع بمجرد غناء الأطفال للمولود الجديد.. بضرورة أن ينجب هو أيضاً.. وكأن هذه هى الفلسفة التى أراد أن يؤكدها الفيلم!

إننا إذاً تغاضينا عن المستوى الفنى «للحفيد» الذى يعتبر خطوة للوراء من كل الزوايا بالنسبة «لأم العروسة».. وإذا تغاضينا حتى عن فقدان الحس الكوميدى الذى حاول الفيلم افتعاله ببعض المواقف والشخصيات الكوميدية التى لم تضحك أحداً – وحيد سيف مثلا – والتى لم ينقذها إلا أداء عبد المنعم مدبولى.. فإننا لا ندرى كيف يمكن أن نتغاضى عن الدعوة إلى الإنجاب – لأن الأطفال يهبط رزقهم معهم من السماء – فى فيلم يخاطب جماهيرنا المختنقة فى البيوت والشوارع والأتوبيسات فى منتصف السبعينيات!!

● نشرة «نادى السينما» السنة ٨– النصف الأول/ العدد ١٢–١٩/٣/١٩٧٥

«أريد حلاً».. والبداية الجديدة!

يكشف فيلم «أريد حلاً» جانباً مخيفاً من جوانب التخلف الاجتماعى فى حياتنا.. ففى الوقت التى تتعلم فيه المرأة المصرية وتعمل وتتحدث كثيراً عن حقوقها.. تفقد مجرد حقها فى الحب والرفض.. أن تحب هذا فتعيش معه بملء إرادتها.. أو أن ترفضه فتملك حقها فى الخلاص والحياة من جديد.. وقد كنت أتصور أن هذا هو أبسط حقوق المرأة وأكثرها بداهة.. ولكنى اكتشفت فى هذا الفيلم أن المرأة يمكن أن تختلف مع زوجها وتكتشف استحالة الحياة معه.. فيظل القانون يكبلها عشرين عاماً كاملة فى سجن ما يسمى «بيت الزوجية» بكل الامتهان الممكن لكرامتها وعواطفها وآدميتها نفسها..

وأعترف بأننى أصبت برعب شديد بعد مشاهدتى لهذا الفيلم لأول مرة.. فلم أكن أتصور أن المسألة يمكن أن تكون كابوسا حقيقيا إلى هذا الحد... ولكن المأساة أن الفيلم أقنعنى تماماً من خلال بناء السيناريو الجيد والواقعى أن هذا كله قانونى مائة فى المائة..

وتبقى قيمة الفيلم البعيدة فى أنه لا يحكى مجرد قضية «أحوال شخصية» خاصة بالسيدة درية أو غيرها.. وإنما يكشف عن ارتباط هذه القوانين الشخصية ببناء المجتمع ككل.. بحيث تصبح النتيجة التى يطرحها الفيلم هى أن تغيير هذه القوانين الشخصية أو العائلية ليست سوى تغيير للمجتمع كله وتطوير له وإطلاق لحريات وطاقات نسائه ورجاله جميعاً.

وأذكى ما فى الفيلم هو اختيار نموذج بطلته درية صحفية من الطبقة الراقية.. فهذه هى المأساة الحقيقية.. فحتى هذه الطبقة الراقية التى تصنع القوانين للآخرين.. يبلغ من عسف هذه القوانين وجمودها أنها تفترس حتى صانعيها إلى درجة الامتهان.. إن درية الصحفية القادرة بسهولة على مقابلة وزير العدل.. تتسلل إليه كاللصة هرباً من ملاحقة البوليس الذى يطلبها لبيت الطاعة الذى ينتظرها فيه زوجها الدبلوماسى لتعيش كالجارية.. وهذا فى تصورى ما يكسب الفيلم بعده النقدى المرير.. ولو أنه اختار بطلته امرأة عادية من قاع المجتمع لفقد كثيراً من قيمته.. لأنه لن يكون غريباً أن تتعرض امرأة فقيرة لهذا الامتهان وهى التى تتعرض يومياً لكل أشكال القهر الأخرى.. ومع ذلك فإن أفضل ما فى سيناريو سعيد مرزوق إنه ربط قضية المرأة

الارستقراطية بنساء قاع المجتمع فى ردهات المحاكم التى تصبح مصايد لآدمية الناس.. بحيث ينهار الجلال الطبقى للارستقراطية صانعة القوانين وتجد نفسها فى نفس القفص مع ضحاياها..

إن الجديد فى هذا الفيلم هو قصة حسن شاه التى استطاعت بحسها كامرأة وبرؤيتها النقدية الشديدة المرارة أن تقتحم موضوعاً شائكاً كهذا كان الجميع يخشون مجرد الاقتراب منه.. ثم أن تقدمه أيضاً بهذا الجرأة والموضوعية التى تضع أيدينا على خلل خطير فى بناء المجتمع.

ورغم أن العيب الرئيسى فى أفلام سعيد مرزوق السابقة كان دائماً هو السيناريو الذى يفسد كثيراً من قيمته هو كمخرج متمكن.. إلا أن عثوره فى «أريد حلاً» على الموضوع الجيد مكنه من أن يقدم سيناريو جيداً أيضاً ومحكم البناء وشديد التدفق والترابط بين الخط الأصلى والخطوط الفرعية التى أجاد اختيارها من قاع المجتمع حيث يمكن أن تموت المطلقة العجوز قبل أن تأخذ حقوقها.. وحيث لابد أن تنتهى المطلقة الفقيرة إلى الدعارة.. ويضيف حوار سعد الدين وهبة للفيلم كثيراً من معانيه النقدية اللاذعة والموظفة بذكاء واقتصاد.

وبينما تؤكد فاتن حمامة أن الممثلة العظيمة يمكن أن تحمل فيلماً على كتفيها.. وتتألق أمينة رزق فى دقائق قليلة إلى حد معجز.. تبقى الأدوار الأخرى باهتة أو تصل إلى حد الكارثة..

أما سعيد مرزوق المخرج فهو يقدم هنا أفضل أفلامه على الإطلاق.. لإنه أخيراً يعرف كيف يوظف قدراته الكبيرة فى خدمة الواقع.. باستثناء تأثير واحد بقى فيه من ليلوش.. حينما استخدم العدسة الواسعة فى لقطة فى ممر المحكمة تنبعج فيها الصورة كما حدث فى «الحياة الحب الموت».. ولكن مرحباً بهذه البداية الجديدة لسعيد مرزوق!!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٤/٢٦

زائر الفجر.. نجاح له معنى

ما الذى يعنيه نجاح «زائر الفجر» هناك دلالات وراء نجاح هذا الفيلم أخطر من مجرد بقائه فى دار العرض سبعة أسابيع أو ثمانية أو أكثر أو أقل.. فى الوقت الذى تحاصره أفلام أصبحت تتسول النجاح بالحديث فقط عن الحب وكأنه مشكلة مصر.. وتتصور أنها يمكن أن تضحك على الناس إلى الأبد بالمايوهات والضحكات الكاذبة وطرقعة القبلات وبيع لحم النساء الأبيض فى علب الأفلام.

إن «زائر الفجر» يخاطب الناس فى عيونهم.. لا يخدعهم ولا يساومهم ولا يضحك عليهم بأغنية أو رقصة أو صدر امرأة.. إنه على العكس يخاطبهم فى قسوة ليفتح عيونهم على واقعهم ويحدثهم عن الشر الذى يأكل حياتهم وحريتهم.. والشرير فى «زائر الفجر» ليس فريد شوقى أو توفيق الدقن وعصابة المخدرات القابعة فى الكبارية.. إنما هو شىء أكبر من هذا وأكثر صدقاً.. إنه عصابة حقيقية من مراكز القوى والإرهابيين والتجار الكبار والمرتشين والانتهازيين وتجار الكلمات والنسوة الداعرات.. وهى عصابة حقيقية لا تقبع فى كباريه وهمى وإنما تعشش فى مراكز أكبر من هذا طوال سنوات الرعب والظلام التى كانت تقتل الشرفاء وتلوثهم وتسلب حريتهم وحقهم فى التفكير وفى حب مصر بدلاً من سرقتها وهزيمتها.. ومجرد عرض «زائر الفجر» هو انتصار للحرية.. وقيمة ممدوح شكرى العظيمة إنه بعد أن رحل اكتشفنا جميعاً أن ما حاول أن يقوله منذ ثلاث سنوات فى هذا الفيلم كان حقيقياً.. وأننا أصبحنا نقوله جميعاً الآن علنا وعلى كل المستويات.. وإقبال الجماهير على هذا الفيلم يؤكد أن الناس وجدت فيه نفسها بالفعل.. وأنها وجدت أخيراً من يقول لها وباسمها شيئاً لم تكن هى تعرف كيف تقوله.. وبعد أن مات ممدوح شكرى يؤكد فيلمه الأخير أنه كان سينمائياً عظيماً.. وإنه كان أفضل مخرجى جيل الشباب موهبة وأكثرهم وعياً ورفضاً للمساومة وتقديماً للتنازلات من أجل مزيد من الأفلام ومزيد من الفلوس.. وقيمة فيلمه ليس فقط أنه قدم موضوعاً جيداً وإنما قدم أيضاً سينما جيدة.. والدلالة الأخطر من هذا كله أن جمهورنا إذن لا يرفض السينما الجيدة.. وأنه مازال جمهوراً يقظاً يطلب سينما يقظة لا يقدمها له أحد.. إن هناك أملاً إذن.. والصورة ليست قاتمة تماما كما يزعم تجار السينما.. ومطلوب بعد «زائر الفجر» أن يعيد شباب السينما المصرية حساباتهم وأن يحاولوا أن يبدأوا تياراً.. فلم يكن ممدوح شكرى إلا واحداً منا.. ولا يمكن أن يكون الوحيد!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/٤/٢٦

يوم الأحد الدامع

قد يكون طبيعياً أن «يستعير» فيلم مصرى قصة فيلم أجنبى بالكامل.. ولكن الغريب هو أن يعجب مخرج مصرى بمجرد اسم فيلم أجنبى فيستعيره.. بل لعله بصنع فيلماً خصيصاً من أجل الاسم.. و«*الأحد الدامى*» *اسم فيلم إنجليزى من إخراج* جون شلسنجر وتمثيل *جليندا* جاكسون وبيتر فينش وعرض فى بيروت من سنتين ولاشك أن أحداً شاهده هناك فأعجبه الاسم وقرر نقله بلا خجل ودون أن تكون هناك علاقة للفيلم المصرى بالفيلم الإنجليزى ولا حتى بالاسم نفسه.. إن الإفلاس فى الأفكار يمكن أن يقود أيضاً إلى إفلاس فى الأسماء.. وإلا فما علاقة «**الأحد الدامى**» بما رأيناه فى هذا الفيلم الذى يمكن أن يحدث فى الاثنين الدامى أو الخميس الدامى.. إن أفضل اسم لهذا الفيلم هو «الجمعة الحزينة».. لأن كل ما يقدمه هذا الفيلم يدعو للبكاء.. فغير معقول أن يصنع أحد فيلماً لمجرد صنع فيلم.. ودون أن يملك شيئاً يقوله.. وغير معقول أن نعود مرة أخرى لنشاهد فى أفلامنا تقليداً وتكراراً لأسوأ ما فى الأفلام الأمريكية البوليسية الرديئة.. ثلاثة مجرمين هاربين من السجن يقتحمون بيتاً هادئاً ليسيطروا على عائلة مسالمة بقوة السلاح.. ومحاولات البوليس من الناحية الأخرى للقبض على المجرمين وإنقاذ الأسرة البريئة.. إن الفكرة مستهلكة بالطبع فى الأفلام الأمريكية من الدرجة الثالثة.. ومع ذلك فالأمريكان عندما يقدمون هذه الأفلام فإنهم على الأقل يستطيعون تقديمها بشكل حرفى جيد يشد الناس.. فما قيمة أى فيلم بوليسى لا يشد الناس ولا يقنعهم بما يحدث على الشاشة؟.. إن هذه الطبعة المصرية من قصة رأيناها ألف مرة ويبدو كل ما فيها غريبا على حياتنا.. هى طبعة رديئة على كل المستويات سيناريو وإخراجاً وتمثيلاً.. إن السيناريو المكتوب فى «كلفتة» شديدة يقوم على تلفيق الأحداث والمصادفات المنطلقة أساساً من أشياء مفتعلة يمكن أن تحدث أو لا تحدث دون منطق أو ضرورة.. وإذا كان من السخف محاولة تطبيق قواعد الدراما على مثل هذه الأفلام المتهالكة.. إلا أن هناك قاعدة بدائية نقول إن الدراما الجيدة – أو حتى الصحيحة – هى التى تقوم على حدث لا يمكن الغاؤه.. وليس فى هذا الفيلم حدثا واحدا لا يمكن الغاؤه.. ابتداء من اقتحام المجرمين

الهاربين من السجن لبيت هذه الأسرة بالذات.. التى تكون «بالصدفة» صديقة لأسرة ضابط البوليس (رشوان توفيق) الذى يطارد المجرمين.. والذى هربت العصابة خصيصاً لتنتقم منه.. ويمكن قياس كل الأحداث بعد ذلك على هذا.. إن البناء الواهى للدراما البوليسية يقوم على مجموعة مشاهد مفتعلة وتحدث بالصدفة ويمكن ألا تحدث حسب الرغبة الخاصة لكاتب السيناريو الذى يجلس ليكتب «على راحته» ويمد فى حبال الفيلم لكى لا ينتهى بسرعة.. لقد كان يمكن مثلاً الإبلاغ عن هذه العصابة فى أكثر من فرصة.. وكان يمكن أن تجىء النقود التى ينتظرونها فى أى وقت لكى يتركوا البيت وعندئذ ينفض هذا المولد كله.. بل إن النقود تصل فى النهاية ويتسلمها رشدى أباظة فيرفض أن يترك البيت لمجرد أن السيناريو يريد أن يضاعف التوتر ويقود الأحداث إلى نهاية جاهزة فى ذهنه من البداية.. وهى وصول الأطفال فجأة إلى البيت لكى يخطفهم رشدى أباظة فى العربة ويهرب.. ويلعب السيناريو لعبة الأطفال هذه أكثر من مرة.. فهو يضع الأطفال دائماً فى مواجهة المجرمين لكى يثير أشفاقنا.. ومع ذلك فعندما يصل الفيلم إلى ذروته المفترضة حينما يحجز المجرم عدداً من الأطفال كرهائن.. فإنه يتحول إلى فيلم كوميدى يثير ضحك الناس فى الصالة بدلاً من أن يثير رعبهم وإشفاقهم.. ثم يحل المشكلة حلاً مضحكاً آخر حين يجعل نور الشريف يتذكر طفولته البائسة فيقتل شقيقه الأكبر رشدى أباظة ليخلص الأطفال ويخلصنا جميعاً.. ورغم أننا نحس أحيانا بأن الفيلم يستهدف الدعاية للبوليس وسهره على أمن الناس حتى ليقولها مباشرة فى عبارة على لسان رشوان توفيق: «إحنا مش وحوش.. الشرطة موجودة عشان تحميك وتحمى أسرتك».. إلا أن السيناريو يقدم خطة البوليس للقبض على المجرمين بشكل متخبط ومرتبك ومثير للسخرية لأنه لا يقنعك بالأزمة من أساسها.. ويساهم المونتاج فى ضياع عنصر التوتر الذى تقوم عليه أساساً الأفلام البوليسية وذلك بالإيقاع البطىء الثرثار الذى يقتل أى رغبة فى المتابعة.. وبينما يتميز أداء نور الشريف الذى بدأ يسترد أرضاً جديدة فى «صراع النجوم» بتنويعه فى الشخصيات التى يقدمها فى أفلامه الأخيرة وتنويعه فى أساليب الأداء.. إلا أن رسم الشخصية رسماً كاريكاتيريا مضحكاً فشل بإقناعنا بأنة الأخ الصغير البرىء الذى أفسد أخوه الأكبر مستقبله وقاده إلى الانحراف.. بحيث تحولت نوازع الخير والخوف والتردد فى الشخصية إلى شىء مضحك - عكس ما هو مقصود منها - وساعد فى ذلك شىء من المبالغة أيضاً فى الأداء.. بينما يتفوق على الشريف مؤكداً - بعد «العصفور» إنه ممثل ممتاز بالفعل وخصب القدرات.. ولكن يشوب الشخصية المكتوبة أيضاً نفس العيب.. المبالغة وعدم التبرير.. فلماذا كان على الشريف قاسياً وشريراً إلى هذا الحد وبلا أى تعميق أو تفسير للشخصية إلا مجرد الاعتماد على ملامح وأداء الممثل؟

وإذا كان الإخراج هو مجرد التنفيذ الميكانيكى التقليدى لأشياء تحدث بالصدفة وبلا منطق.. فإن ما يثير الدهشة هو مستوى النسخة المعروضة فى السينما حيث يبلغ مستوى تسجيل

الصوت حداً لا يمكن معه سماع شيء.. ثم مستوى الألوان التى يبدو بوضوح أنها خرجت من المعمل بلا تصحيح.. وإذا كان مصور جيد مثل رمسيس مرزوق حراً فى تبديد موهبته الكبيرة فى أفلام رديئة.. فإن ما لا يمكن أن نغتفره له هو سماحه بعرض نسخة رديئة ومظلمة كهذه لابد أن تنسف رصيده كمصور جيد وتضعه أمام اختيار صعب: الفن أم العمل!؟

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٥/٢

أميرة.. حبه هو!

هل يمكن تكرار «زوزو»؟ لقد تصور منتجوه أن هذا ممكن.. فجاءوا بنفس «برتيتة» زوزو وحاولوا أن يصنعوا شيئاً مشابهاً يحقق نفس الضربة بنفس النجمة ونفس المخرج ونفس المؤلف والملحن.. ولكن النتيجة - بالمستوى التجارى - ستكون مختلفة بالتأكيد.. لأن «زوزو» لم ينجح لأنه كان فيلماً فذا.. بل لأنه كان يحقق احتياجات معينة عند الجمهور فى ظروف خاصة.. ونجاح كل فيلم فى الدنيا أو فشله مرتبط بظروف إنتاجه فى وقت معين يسوده واقع اجتماعى وفكرى معين.. ولم تكن هناك خطة مسبقة لنجاح زوزو.. بل أن صانعيه أنفسهم لم يكن يخطر ببالهم أن يستمر عرضه عاماً كاملاً.. والذين صنعوا «قصة حب» لم يخطر ببالهم بالتأكيد أن يحقق هذا النجاح الخرافى.. و«قصة حب» لا يمكن تكراره.. بل إن كل الأفلام التي حاولت تقليده فشلت فشلاً ذريعاً.. وليس السبب أن «قصة حب» كان تحفة سينمائية.. بل أنه على العكس كان عملاً ميلودراما سخيفاً.. ولكنه صادف شيئاً معيناً عند الناس فى لحظة معينة.. وليست هناك «أسباب سينمائية» لنجاح الفيلم أو فشله.. بمعنى أن السينما وحدها ليست كافية لنجاح فيلم.. فهناك لحظات من «السعار الجماهيرى» تجعل الناس تقبل كالمجانين على هذا الفيلم أو ذاك لأسباب مرتبطة باللحظة التى يعيشونها.

وهذا ما لم يدركه صانعو «**أميرة حبى أنا**» الذين تصوروا أنه يكفى أن يقدموا مرة أخرى سعاد حسنى وحسين فهمى وحسن الإمام وصلاح جاهين وكمال الطويل ليضمنوا «زوزو» أخرى.. والنتيجة هى أن أميرة لم ينجح تجارياً مثل زوزو.. والكارثة الحقيقية هى أن أميرة أفضل من زوزو على كل المستويات - لعل هذا هو السبب! - فهو على الأقل لا يقدم طالبة الجامعة كمناضلة عظيمة وطالبة الجامعة المثالية لمجرد أنها تكافح برقص البطن.. وهو لا يلجأ مثل زوزو إلى كل الأساليب السوقية التي تستثير فى المتفرج أحقر مشاعره وتغرقه فى عالم الكباريهات والعوالم حيث يتلهف الجميع على رؤية سعاد حسنى ببدلة الرقص الشرقى.. وغلطة سعاد حسنى فى «أميرة» أنها لم تقدم رقصة هز بطن.. وغلطة حسن الإمام أنه لم يقدم توابله الشهيرة التي يعرف

هو جيداً أنها سر نجاح أفلامه.. شفيق جلال مثلاً وجيش الراقصات بكميات اللحم الأبيض التي تهتز أمام الكاميرا طوال الفيلم.. ولكن الكارثة الحقيقية أنه عندما لم يجد لهذا الجيش من اللحم الأبيض مكاناً في الفيلم.. حشرهن بجرأة مخيفة في استعراض وطني يغني فيه الجنود المنتصرون وراء سعاد حسني «أحسن جيوش في الأمم جيوشنا».. وبعد أن فعل المستحيل ليحشر سيد درويش بصورته الكبيرة وألحانه التي تم ابتذالها تماماً في فيلم لا يجد موضوعاً ولا أسلوباً ولا وسيلة يكرر بها نجاح زوزو!...

والمهم الآن أن تعي «برتيتة» زوزو هذا الدرس جيداً.. وتعلم أنها لن تستطيع خداع الناس بنفس الكلام الفارغ أكثر من مرة.. وأن نجمة واحدة مهما كانت لا تستطيع أن تصبح دجاجة تبيض الذهب.. وأن تدرك سعاد حسني نفسها أنها ممثلة رائعة بالفعل ولكنها رائعة لأنها سعاد وليست زوزو.. فاخلعي بدلة زوزو يا عزيزتي سعاد.. لأنك خسارة فعلاً!...

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/٥/١٠

ما الذى تصنعه السينما بـــ«المطلقات»

عندما يتحدث فيلم عن «**المطلقات**» فإننا يمكن أن نتوقع دراسة جادة لموضوع مهم.. فالمطلقة سيدة تواجه ظروفاً معقدة خصوصاً فى مجتمع مغلق يواجه كل شىء بحساسية مرضية ويسىء تفسير كل شىء ويقف بضراوة ضد حق المرأة فى الحب والحرية والعمل.. ولكن المسألة تتحول إلى شىء آخر فى الفيلم الذى يكتبه كامل الحفناوى ويخرجه إسماعيل القاضى.. فهناك إشارات إلى كل هذه المشاكل كما تواجهها شمس البارودى المطلقة الشابة الحسناء التى تفر من حياتها مع زوجها صلاح قابيل الذى يقدمه السيناريو كشاب فاسد وشرير بلا سبب وبلا أى محاولة لتعمق أسباب إنحرافه.. وطبيعى بالمنطق التقليدى لدراما السينما المصرية أن يسير الخير فى جانب والشر فى جانب.. فتنمو قصة حب مفتعلة وبلا سبب مقنع بين شمس البارودى وشكرى سرحان المهندس الذى تعلم فى إيطاليا ومع ذلك فهو يسمع كلام أمه زوزو نبيل التى ترفض بفرمان عثمانلى أن يتزوج ابنها من مطلقة «خرج بيت».. فيخضع الابن ببساطة شديدة.. ثم تسوقه الصدفة ليرى شمس هابطة من بيت مطلقها فيعطيها قلما.. وبالصدفة أيضاً تصدمه سيارة.. وبالصدفة مرة ثالثة تفاجأ أمه بأن ابنتها طلقت فى نفس اللحظة.. لكى يكون هناك مبرر لتقتنع الأم بأن المطلقة تصلح للزواج.. وتوافق!

وبهذا التسطح الشديد يتناول السيناريو الردىء موضوعاً حساساً وخطيراً كهذا يمكن أن يعطى مادة سينمائية درامية هائلة.. ولكى يغطى الفيلم فقره الشديد فإنه يغطى نسيجه الملىء بالثقوب.. برقع شديدة الابتذال من الجنس والكوميديا السخيفة.. حيث تتلوى شمس بجسدها الجميل على السرير ليصرخ جمهور الصالة المسعور، بينما أمها ميمى شكيب وأبوها عماد حمدى يمارسان الجنس فى الحجرة المجاورة. وبأشد الأساليب إثارة للتقزز.. وحيث يقفز صلاح قابيل فوق نجوى فؤاد طول الوقت.. ويصنع نبيل الهجرسى كل شىء فى محاولات مستميتة لإضحاكنا.. فلا يبقى شىء لإبراهيم سعفان إلا أن يسقط بنطلونه عشرين مرة فى الفيلم ليضحك الناس فى كل مرة.. ويضحك المنتج!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٥/١٧

«يا رب توبة».. الفيلم من خلال جمهوره

الظاهرة الغريبة فى السوق السينمائى الآن هى النجاح الكبير الذى يحققه فيلم «**يا رب توبة**» من إخراج على رضا وتمثيل سهير المرشدى ورشدى أباظة ونور الشريف وحسين فهمى.. فالطوابير التى تتزاحم على دار السينما لتشاهد هذا الفيلم لابد أن تثير دهشة البعض ولأكثر من سبب: فبعد أن كنا قد تصورنا أن عصر مسرحيات يوسف وهبى الفاجعة قد انتهى.. وإن كل ما كانت تقدمه هذه المسرحيات من فواجع ميلودرامية عن شرف البنت الذى هو زى عود الكبريت.. وعن جرائم الشرف وحب الأغنياء للفقراء أو العكس والباشوات المستبدين الذين تنبع منهم كل شرور العالم والمومس التى تبيع جسدها لتطعم ابنتها.. كل هذا لم يعد يقبله متفرج السبعينيات الذى أصبح يرفض كل هذه المشكلات الخرافية لأنه أصبح يواجه مشكلات حقيقية ليس وراءها أى باشا.. بعد أن تغير المجتمع كله واختفت طبقة الباشوات كلها وتغيرت طبائع الناس وأخلاقياتهم نفسها.. وتقدم المجتمع!.

ومع ذلك فإن هذا الفيلم يقول بشجاعة ووضوح كاملين أنه مأخوذ عن مسرحية «أولاد الفقراء» التى قدمها يوسف وهبى من أربعين سنة.. ويقدم القصة كاملة.. بكل مآسيها وفواجعها وشخصياتها وفى نفس زمنها القديم.. فيقبل عليها الناس كل هذا الإقبال ويوافقون على كل العالم الوهمى الذى تنقلهم إليه.. وليذهب كل كلام النقاد وفلسفتهم إلى الجحيم!

والظاهرة المدهشة الأخرى أن هذا الفيلم يكسر كثيراً من قوانين السينما التجارية نفسها التى زعم البعض أنهم خبراء بها.. فهو ليس من تمثيل سعاد حسنى.. وليس من إخراج حسن الإمام.. ولا يعتمد أساساً على الرقصات والأغانى.. بل وليس به مشهد جنسى واحد.. بل وأنه من تمثيل ممثلة لا يمكن اعتبارها نجمة شباك.. ومن إخراج مخرج قدم من قبل أربعة أفلام حاول أن يقدم فيها تجربة جديدة فى الفيلم الاستعراضى النظيف.. وفشلت جميعاً.. ولكن يبدو أنه استوعب الدرس جيداً وأدرك وبذكاء كل الظروف المحيطة بالسوق السينمائى وبالجمهور.. وتعلم من «أسطوات» الأربعين والخمسين أسبوعا.. وقرر فجأة أن يجد نفسه.. ووجدها وبنجاح ساحق!

إننى لم أكن أتصور أصلاً أن «يا رب توبة» يمكن أن يكون اسما لفيلم.. رغم أن أسماء

أفلامنا عودتنا أن تكون جزءاً من بناء وتفكير هذه الأفلام بكل سوقيتها ورخصها.. وعندما قرأت الأخبار الأولى عن هذا الفيلم منذ عام تصورت أنه اسم مؤقت وأنهم لابد سيعدلون عنه.. وإلا أصبح ممكناً أن نسمع عن فيلم باسم «عشانا عليك يا رب».. وما المانع مادام الإفلاس وفقدان الذوق وتملق عواطف الجمهور قد وصل إلى هذا الحد؟

وعندما علمت أن الفيلم مأخوذ عن مسرحية «أولاد الفقراء» تصورت أن الناس عام ٧٥ لابد أن ترفض أن يشغلها أحد مرة أخرى بعد أربعين سنة بالبنت الفقيرة التي ^رر بها ابن الباشا فاشتغلت مومس تبيع جسدها وهى تبكى.. ومع ذلك فقد قدم الفيلم كل هذا بحذاميره بل و«بتطوير» فواجعه ومضاعفتها.. محتفظاًلحتى بطرابيشها.. ونجح هذا النجاح الخطير عند متفرج ٧٥..

ومع ذلك فالمسألة ليست لغزاً.. ولا٤يمكن قياس أو محاولة فهم نجاح أو فشل أى فيلم(إلا من خلال مشاهدته مع جمهوره.. ثم دراسة هذا الجمهور نفسه.. ومدى تفاعله مع كل مشهد بل بكل جملة فى حوار الفيلم.. وبعيداً عن أى محاولة للترفع النقدى والفلسفة النظرية فوق المكاتب..

وعندما نرى طوابير السيدات البسيطات والفتيات الصغيرات والرجال المكدودين الذين يقتطعون ثمن التذكرة من لحمهم ليشاهدوا هذا الفيلم الذى يفجر كل جبال الحزن المتراكمة فى أعماقهم.. يمكن أن تكتشف اللغز.. فلا يصبح لغزاً.

نحن فى البداية أمام أخين.. أحدهما باشا شرس يضطهد الفلاحين.. والآخر «ناظر دايرته» الفقير.. وهذه أول مفارقة فى تقسيم الأرزاق.. ثم يغرر ابن الباشا ببنت عمه الفقير.. ورغم أن البنت تبدو «جاهزة» من البداية ولا تحتاج لأى تغرير.. فإن الناس تتعاطف معها جداً حين تحمل فيتخلى عنها الشاب النذل ويرفض أبوها الباشا تزويجها منه.. هنا يجد الناس إشباعا لكراهيتهم التقليدية للباشوات – رمز الثروة والسلطة – الذين يكرهونهم.. ويتعاطفون فى نفس الوقت مع شقيق البنت المظلومة الثائرة رغم أنه يقول كلاماً مضحكا عن الظلم وحقوق الفلاحين ثم يتشنج ويضرب المائدة بيده صارخاً: إذا كان سعد زغلول مات.. فمصر عايشة.. فالناس يعثرون هنا على ثائر بالنيابة عنهم.. وعندما يزوجون الفتاة لنور الشريف الفلاح الساذج الشهم.. فإن شخصية نور تتوحد مع كل الأعماق الطيبة فى الإنسان المصرى فيتحمس له جداً.. وعندما يقتل نور وحسين فهمى من أجل غسل العار تنتصر كل أخلاقياتنا الأصيلة التى فشلت أشياء كثيرة فى إفسادها.. وتضيع الفتاة المظلومة بابنتها فى الشوارع بلا طعام ولا مأوى فتصبح قديسة تبكى من أجلها نساء طيبات يدخلن السينما من أجل البكاء على أى أحد.. وعلى أنفسهن.. وحتى حينما تتحول البنت إلى مومس يبدو هذا مشروعاً تماماً مادامت تريد أن تنفق على ابنتها المريضة.. إن جمهورنا الطيب بطبيعته يملك الوعي ليفرق بين الخطيئة المجردة.. والخطيئة المبررة اجتماعياً.. وهنا يكون السيناريو ذكياً بحيث يدخل فى اللحظة المناسبة نبيلة السيد وسيد زيان

كعنصرى إضحاك و«فك أزمة» لابد منهما.. بعد أن يكون أشبع الجانب الجنسى أيضاً بمحاولات نور الشريف البريئة لأخذ حقه فى ليلة الدخلة.. وتتصاعد المأساة إلى حد لا يمكن أن ينتهى براحة المتفرج الغلبان الذى لابد من اعتصار آخر قطرة حزن ونكد مكبوت فى أعماقه.. إن السبل تضيق فى وجه البنت المظلومة.. يشتد المرض بابنتها ولا تجد الفلوس لعلاجها فى الخارج.. وتطالبها «المعلمة» بضرورة النوم مع الزبائن.. وعندما تلجأ للباشا سبب كل المصائب، يطردها بوحشة فتصرخ فى وجهه بالعبارة التي يبيع بها هذا الفيلم:

– تعرف بنت أخوك دمك ولحمك بتشتغل إيه يا باشا.. بتشتغل مومس! فتجن الصالة بالتصفيق عندما تبصق المومس فى وجه الباشا.. ولولا هذه البصقة لعاد كل متفرج إلى بيته محبطاً ومهزوماً.. ولكن هذه البصقة انتقمت لكل متفرج من كل «باشا» صغير أو كبير فى حياته! ومع ذلك فلا يمكن أن ينتهى الفيلم بانتصار السعادة.. ففى نفس اللحظة التى يخرج فيها الأخ والزوج من السجن ليعوضا البنت المظلومة شيئاً مما فاتها.. تكون هى قد خنقت طفلتها المريضة فى لحظة يأس وانتقام من العالم.. ويضيع كل شىء.. حتى هذا السؤال الذى أراد الفيلم أن يوجهه للمتفرج: مين اللى قتل البنت؟

هل يكون صعباً بعد ذلك.. ومن خلال هذه المحاولة لربط الفيلم بطبيعة متفرجة وتكوينه المادى والنفسى.. أن نفهم لماذا يقبل الناس على فيلم يقدم لهم فى ٢٠ كيلو و٧٠٠ جرام قصتى حب تفشلان.. وحادثة اغتصاب.. ومحاولة إجهاض.. وليلة زفاف.. وطفلة بنت حرام.. وجريمة قتل.. وسبع سنوات سجن.. وأب يموت.. وبيت سرى.. وأغنيتين.. ورقصتين.. وبصقة فى وجه باشا.. وأم تخنق طفلتها.. ثم شاب ثورى يتحدث عن موت سعد باشا؟!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/٥/١٧

بنت.. واسمها «محمود».. أيضاً!

يبدو أنه لا حدود لذكاء شطار السينما الرديئة.. فكلما تصورنا أنهم استهلكوا كل الأفكار القديمة والمبتذلة.. وأنهم قالوا كل الأشياء السخيفة والمكررة والتى لا يقولها إلا شخص لا يجد ما يقوله.. فاجأنا هؤلاء التجار – العباقرة بحق – بقدرتهم الفائقة على أن يجدوا شيئاً «يلزقونه» فى صور متتابعة ويقدمونها للناس.. فيعجبهم ويتزاحمون على دار السينما.. وهذه هى الكارثة.. إن كل قصص الحب والغرام والزواج والطلاق والحرامى والشجيع والراقصة والكباريه.. قد تم تقليبها على كل وجوهها حتى حبست السينما نفسها فى طريق كنا نظن – لفرط سذاجتنا – أصبح مسدوداً..!

ولكن هناك دائماً هذا العبقرى القادر دائماً على أن يشغل الناس بأى كلام يحكيه لهم.. والعبقرى الآخر القادر على تدبير هذه الأنثى أو تلك.. التي تحب هذا الفتى «الملمع» أو ذاك من فتيان الشاشة المصرية العظام الذين يضطهدونها كل يوم بملامحهم الوسيمة وشعورهم اللامعة المتهدلة وبدلهم أو قمصانهم الشيك.. ولو أضفت – حسب كتاب «أبلة نظيرة» فى فن الطهى – إلى هذه «التسبيكة» نجمين ثلاثة من نجوم الكوميديا يقولون أى شىء ويضربون بعضهم على قفاهم أو يهزون وسطهم.. زائد ملعقتين من الرقص والغناء وأنغام الأورج والجيتار والديكور الفخم بالألوان الطبيعية، فإنك يمكن أن تحصل على فيلم «بالبشاميل» يدر عليك ذهباً..

وإذا كان الناس قد شاهدوا سهير رمزى وسمير صبرى ومحمد رضا وسمير غانم ألف مرة يصنعون نفس الأشياء فى كل فيلم – كل حسب اختصاصه – فإنك يمكن أن تجمع نفس الأسماء مرة ثانية وثالثة وعاشرة حتى لو لم تكن لديك فكرة على الإطلاق قبل بدء التصوير.. وبعد «البنت التي اسمها مرمر..» أصبح ضرورياً الآن أن نعرف قصة «البنت التي اسمها محمود..».. وإذا كان يصح إن تحكم على الفيلم من مجرد ذوق صانعيه فى اختيار اسمه.. فقد كان ممكناً أن نندهش جداً لمجرد جرأة أحد على أن يسمى فيلمه بهذا الاسم.. ومع ذلك فنحن نرفض هذا المنهج فى نقد الأفلام من أسمائها.. ونحاول أن نحلل هذا الفيلم من خلال ما يقدمه للناس.. بنت عظيمة الجسم جداً يحاول الفيلم أن يقنعنا أنها طالبة فى الثانوية العامة.. سهير رمزى.. ولكن

أباها محمد رضا الحمش جداً يرفض فكرة الحاقها بالجامعة.. ولكنه لا يرفض أبداً أن تظهر بنته العذراء البتول بفساتين قصيرة جداً بحيث تكشف عن ملابسها الداخلية.. وهى نفس البنت التى تتبادل القبلات طول الوقت على السلم مع حبيبها طالب الطب.. سمير صبرى.. والتى تعوم بالمايوه العظيم جداً فى هذا الحمام الشهير فى النادى الشهير الذى لا أعرفه والذى يظهر عادة فى الأفلام المصرية.. ولأن البنت تناضل – مثل كل البنات فى أفلامنا – من أجل هدف شريف.. فإنها تقرر بالاتفاق مع حبيبها الظريف أن تخدع أباها بأنها تحولت من حميدة إلى محمود لكى تكمل تعليمها فى الجامعة.. بس.. وتبدأ كل مواقف الفيلم من هذا الاختراع الجديد المفتعل.. ويملك الفيلم العبقرى القدرة على أن يستمر – بهذه الفكرة الهايفة طوال ٢١ كيلو من «البوزتيف» الذى لا يجده أحد فى السوق إذا حاول أن يصنع فيلماً جاداً!

وإذا كنت متفرجاً ساذجاً وسألتنى: كيف يمكن بناء فيلم كامل مدته ساعتين على شىء كهذا.. فأنت بالتأكيد لم تشاهد أفلاماً مصرية منذ سنتين على الأقل لكى تعرف أن هناك نجماً كوميدياً خفيف الدم فعلاً اسمه محمد رضا يمكن أن يقول أى شىء فيضحك الناس.. وأن تعرف أن هناك نجماً كوميدياً آخر جيداً اسمه سمير غانم مازالت أفلامنا تعجز عن استغلال قدراته الحقيقية.. وأن هناك هالة فاخر ليحبها المعلم رضا.. وسيد زيان.. وسهير البارودى لترقص وتغنى فى دور أقل من موهبتها بكثير.. وأنك يمكن أن تملأ الفراغ الباقى باستعراض غنائى راقص تهتز فيه نفس الفتيات المسكينات اللاتى يرقصن فى كل فيلم ووراء كل بطل أو بطلة.. أسوأ رقصات يمكن أن تتخيلها.. وبلا مناسبة دائماً!

هل يمكن بعد ذلك أن تناقش مستوى السيناريو أو الإخراج أو التصوير فى «البنت التى اسمها محمود»؟ كلا بالطبع.. ولكنك مع ذلك لا تستطيع أن تتجاهل فيلماً كهذا بحجة الترفع عن الحديث عن فيلم هابط.. فأيا كان رأيى ورأيك ورأى كل الفلاسفة الذين يقولون إن هذه ليست سينما.. فإن جمهورنا يشاهد هذا ويتزاحم عليه لأن الجميع أقنعوه أن هذه هى السينما.. وعلينا نحن أن نتحدث دائماً وإلى حد الملل.. لنحاول أن نقنعه بالعكس!!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/٥/٢٤

صابرين .. «الكترا» من الأنفوشى!

عندما تنزل عناوين الفيلم على لوحات نبات «الصبار».. ثم يكون اسم البطلة «صابرين».. يصبح واضحاً أن المعنى الذى يركز عليه الفيلم هو الصبر.. وتصبح المسألة كلها أن نجلاء فتحى صبرت على أعدائها الذين تسببوا فى موت أمها حتى تخلصت منهم جميعاً واحداً بعد الآخر.. إن نجلاء (صابرين) تعيش مع أبويها فى سلام فى الأسكندرية.. وتهبط عليهم خالتها (هدى سلطان) كالقضاء المستعجل.. لتنصب شباكها على الأب (عماد حمدى) وتخطفه من أختها المريضة.. بينما يهبط معها أبناؤها الثلاثة الذين لا تفهم ما الذى كانوا يفعلونه بالضبط قبل ذلك.. بل أننا لا نفهم ما الذى يفعلونه حتى بعد ذلك.. هل هم صيادون أم بحارة أم أبناء ذوات.. إننا نراهم على ظهور المراكب باستمرار دون أن يصنعوا شيئاً على الإطلاق سوى مجرد العراك مع بعضهم البعض أو مع الآخرين.. وطبيعى جداً أن يكون بينهم شاب مثالى متعلم (نور الشريف) لكى تحبه نجلاء فتحى ويحبها.. ومن أجل تنويع الشخصيات فلابد أن يكون يوسف شعبان شاباً عنيفاً جداً وعدوانياً إلى درجة تحويله إلى شخصية شريرة بلا أسباب درامية أو نفسية واضحة.. ثم أن يكون الشاب الثالث عادل إمام ضعيف الشخصية جداً وإلى حد «الهبل» وبلا أسباب منطقية أيضاً سوى مجرد الإضحاك.. ولكى تتحقق عناصر «التوليفة» الناجحة فى السينما التجارية: عنصر الفواجع تحققه حادثتا وفاة الأم ثم الأب وبؤس ابنتهما الشديد التي تتعرض لكل أنواع القسوة والامتهان من زوجة أبيها رغم أنها خالتها فى نفس الوقت والتى تحقق أيضاً عنصر الجنس.. وعنصر العنف و«المجدعة» يحققه يوسف شعبان.. وعنصر الحب والرومانسية يحققه نور الشريف.. ثم عنصر الكوميديا ويحققه عادل إمام.. وبعد ذلك لابد بالطبع أن ينجح الفيلم!

وفى بطء شديد وعبر ثرثرة طويلة لا حد لها نتابع هذه الأحداث.. هدى سلطان خطفت عماد حمدى من زوجته التي هى أختها المريضة.. فتموت بحسرتها.. البنت صابرين تتعرض لذل بعد سيطرة الزوجة الجديدة وأبنائها الثلاثة على حياتها.. صابرين تحب الابن المثقف نور الشريف الذى يصبح ضابط بوليس بالذات من بين كل المهن الأخرى ولأسباب يستخدمها الفيلم بعد ذلك.. ولكن ضابط البوليس هذا لا يتحرك على الإطلاق رغم أنه يحبها عندما تستنجد به ليمنع تزويجها

من أخيه الأهبل.. ويترك المأساة تتم ببساطة شديدة ودون أن يشرح لنا السيناريو سر ذلك.. لقد كان ضرورياً على الأقل أن يعمق السيناريو شخصية نور الشريف لنفهم مثلاً أنه انتهازى أو وصولى وأن وضعه الجديد منعه من التمسك بفتاته الفقيرة.. رغم أن السيناريو بعد أن ألغى تقريباً هذه الشخصية طوال الفيلم.. يعود فيتذكره فى الثلث الأخير لنكتشف بعد كل هذه الكوارث أن ضابط البوليس مازال يحب صابرين وعاد ليطلب الزواج منها.. طيب.. لماذا لم يصنع أى شىء ليتزوجها من البداية؟ لسبب بسيط جداً.. أنه لو كان تزوجها فى الوقت المناسب لما كان هذا الفيلم أصلاً!

ولكن صابرين تخضع فى استسلام غريب وتتزوج عادل إمام. الذى يوافق ببلاهة شديدة أيضاً على ألا يمارس معها حقوقه كزوج.. كيف تنجح هى فى ذلك كل مرة؟ يضيع الجواب بالطبع وسط ضجة التهريج الكوميدى.. ولأن صابرين ترسم مخططاً عبقرياً للإنتقام من هذه الأسرة الشاذة التي حرقت قلبها.. فإنها ترمى شباكها على الأخ الأكبر يوسف شعبان الذى تتحول فجأة كراهيته الشديدة لها إلى حب شديد ولمجرد أنها ضحكت له ضحكتين وبخلاعة شديدة وبقمصان نوم حمراء ملعلعة.

وبعد كمية هائلة من الصراخ والشتائم والتشنجات يقتل الأخ أخاه ليذهب إلى السجن.. ويبقى الأخ الثالث ضابط البوليس الذى يفتعل له السيناريو نهاية مضحكة.. تصوروا زوجة تاجر مخدرات تذهب إلى ضابط بوليس لتبلغ عن زوجها المعلم الذى تزوج عليها.. «أول مرة اكتشف فيها أن طلبات ضبط الجرائم تذهب إلى ضابط البوليس فى منازلهم»! وبعد أن يسمع ضابط البوليس بلاغ زوجة تاجر المخدرات يقول لها: «طيب استنينى أما أغير هدومى وأفوت على النيابة أجيب إذن تفتيش»! هكذا كأنه ذاهب إلي جروبى!

والأدهى من ذلك أن تتمكن صابرين من تدبير جريمة رشوة لحبيبها الذى هجرها نور الشريف ضابط البوليس.. وتنجح فى إبلاغ البوليس بأرقام الأوراق المالية التي ضبطت فى بيته.. كيف نجحت هذه البنت البسيطة الأمية فى تدبير هذا؟ لا يشغل السيناريو نفسه كثيراً بتفسير ذلك! وبعد أن تجن الأم تكون صابرين قد نجحت فى التخلص من الأسرة كلها.. ولو أن الفيلم انتهى هنا لكان شيئاً معقولاً.. ولكنه من أجل النهاية السعيدة يقول لنا فى لقطة واحدة أن ضابط البوليس «طلع براءة».. كيف.. لا أحد يدرى! لكى نرى بعد ذلك المشهد التقليدى الخالد فى السينما المصرية.. صابرين تركب قارباً بلا سبب.. نور الشريف يجرى على الشاطئ صارخاً: صابرين.. صابرين.. وبعد كل هذه البلاوى التي سببتها لأسرته يعود فيطلب منها الإفراج.. وينتهي الفيلم نهاية مفتوحة.. ربما تمهيداً لفيلم آخر بعنوان «بنت صابرين»!.

إن الفيلم محاولة رديئة جداً لصنع طبعة مصرية من «اليكترا» أو من فيلم «العروس تلبس الحداد» الذى تنتقم فيه جان مورو من خمسة رجال قتلوا زوجها.. أو من أى فيلم «كاوبوى»

يطارد فيه الشجيع ثلاثة حرامية قتلوا أمه.. ولكن الجو والأحداث والصراع نفسه غريب على الحياة المصرية.. والشخصيات كلها مفتعلة ومبالغ فيها إلى أقصى حد: شخصية الأم هدى سلطان فى قمة الشر والتهتك.. ونجلاء فتحى فى قمة الدهاء.. ويوسف شعبان فى قمة العنف والشر والصراخ بلا سبب.. ونور الشريف فى قمة السلبية.. وعادل إمام فى قمة الهبل.. وكلها شخصيات متطرفة إلى أقصى حد.. فليس هناك وسط.. والشىء الوحيد الذى يجعل الفيلم محتملاً هو عادل إمام الذى يجعلنا نتابع مشاهده ونحن «صابرين».. إن قدرته الفذة فى تفجير الضحك من لا شىء تؤكد الموهبة غير العادية لهذا الفنان الخطير.. وقد كان يمكن أن يحقق مشهداً هائلاً حين تحول فجأة إلى الأداء التراجيدى وهو يواجه أخاه الذى يطلب منه أن يتنازل له عن زوجته.. لولا أنه أفسد أداءه الرائع لهذا المشهد «بافيه» واحد سخيف حين قال: بس لو ما كانوش شالوه من فوقى!.. أما حسام الدين مصطفى فلا أحد يلومه فى هذا الفيلم الذى قدمه بقدر كبير من المعقولية وتخلى فيه عن كثير من عيوبه باستثناء اثنين ثلاثة «زوم».. فلم يكن الذنب ذنبه هذه المرة!

● مجلة «الإذاعة» ٢٢/٥/١٩٧٥

«الجبان والحب» أو غراميات الدكتور مجدى بوند!

ينتهي فيلم «**الجبان والحب**» بمشهد تصرخ فيه شويكار فى وجه حسن يوسف التى تخون زوجها محمد رضا معه والذى قرر قطع علاقته بها لأن ضميره استيقظ فجأة: يا وسخ.. يا جبان.. يا حقير.. بينما يهرب حسن يوسف صاعداً سلم عمارة تلتقطه الكاميرا من أسفل وهى تترنح.. وتبدو عبارات شويكار غير مبررة.. لأننا لا نفهم لماذا تعتبر حسن يوسف جباناً.. بل لا نفهم – بافتراض أن المتفرج لم يقرأ الرواية – لماذا كان اسم الفيلم «الجبان والحب».. فهناك حب كثير جداً فى الفيلم.. ولكن ليس هناك جبان على الإطلاق.. بل إننا على العكس نرى حسن يوسف من البداية شاباً شجاعاً قوى الإرادة يصمم على إكمال تعليمه فى كلية الطب رغم فقر أسرته الشديد وعجز أبيه عن الإنفاق عليه ورفض أمه الشرسه – وإن كانت خفيفة الدم – لفكرة إكمال تعليمه.. وحسن يوسف كما يقدمه الفيلم نموذج لشاب شجاع ومكافح ينجح فى الانتصار على ظروفه الصعبة ويصبح بالفعل «أحسن دكتور فى البلد» ويغرق فى الفلوس والنساء والعربية البيجو ٢٠٤.. وهو لم يلجأ فى صعوده هذا إلى أية وسائل لا أخلاقية ولم يكن جباناً أو قذراً فى أى موقف من مواقف فيلم اسمه «الجبان والحب».. حتى وهو يوافق على علاقته الأولى مع زوجة أستاذه فى الكلية التي تستأجر له شقة خاصة يلتقيان فيها.. فإن هذا يبدو تصرفاً طبيعياً لا يمكن أن يرفضه شاب فى مثل ظروفه وتجربته المحدودة.. ثم عندما يرفض الاستمرار فى علاقته بزميلته اللعوب فى الكلية.. يصبح تصرفه هذا أخلاقياً تماماً فى مواجهة سلوك الفتاة المتهتك.. وعندما يقطع علاقته بمهلبية زوجة المعلم عبد ربه الحدق تاجر الخردة حفاظاً على صداقته بزوجها الطيب.. فإنه يكون شاباً مثالياً تماماً.. فأين هو الجبن فى مثل هذا الفيلم؟.. وكيف يدين السيناريو شخصية أخلاقية ومثالية كهذه عندما يضع هذه الشتائم فى الخاتمة – التى تتركز فيها عادة حكمة الفيلم أو مضمونه النهائى – على لسان مهلبية المرأة الشبقة الخائنة «سوابق المخدرات» بحيث تبدو وكأنها تحمل رأى الفيلم فى بطله.

والمسألة ببساطة أن حسن يوسف يدخل كلية الطب، ويتخرج منها بعد أن تكون قد وقعت فى حبه نساء البلد كلها إلى حد الجنون والانتحار ولأسباب غير معروفة.. فلا أحد يدرى ما هى هذه

الجاذبية الخارقة التى تجعل النساء يتهافتن عليه واحدة بعد الأخرى وكأنه الرجل الوحيد فى البلد؟.. إن الفيلم يصبح فى هذه الحدود مجرد «غراميات طالب جامعة».. أو «كيف استطاع الدكتور مجدى بوند أن يدوخ نساء العالم».. وليست هناك أية أعماق أو معان أخرى وراء هذه الشخصية الغريبة سوى مجرد استعراض غزواته الجنسية مع ثلاث نساء متن فى دباديبه.. بل إن النكتة أو الخدعة التي شربها حسن يوسف نفسه رغم أنه منتج الفيلم ومخرجه.. هى أنه كان فيه مجرد كومبارس.. فرغم أنه يظهر تقريباً فى كل لقطة فقد كان مجرد وسيلة نتعرف من خلالها على ثلاث شخصيات نسائية وقعن فى حبه وكانت هى الشخصيات الرئيسية التي لها عمق ودافع أو مبرر لسلوكها.. بينما كانت شخصيته هو نفسه أضعف الشخصيات بناء وأكثرها تسطيحاً وتخبطاً.. فنحن نسمعه فى البداية يشكو من احتياجاته لحنان الأم لكى نكتشف بعد قليل أن مشكلته على العكس هى حب أمه الجنونى له.. ثم تلتقطه زوجة أستاذه هند رستم من بين كل شباب الأرض لكى تحبه «زى ابنها» بينما لا سنها ولا جمالها يجعلانها أماً له على الإطلاق.. ولكى نفاجأ بامرأة فى مثل تجربتها وخبرتها هذه تنتحر لمجرد أنه كتب لها خطابا يبدى فيه شكه فى أن لها علاقات أخرى.. ثم تتخبط علاقته مع زميلته فى الكلية (شمس البارودى) بين الحب ومجرد الرغبة الجنسية ثم القطيعة التامة المفاجئة لكى تظهر فى حياته مرة أخرى فى نهاية الفيلم وبلا مناسبة أو هدف درامى واضح.. ولكى تكتشف أيضاً أنها بالصدفة تزوجت أستاذه (عمر الحريرى) بالذات الذى كان زوجا لعشيقته المنتحرة.. وفى النهاية وبالصدفة البحتة أيضاً يدعى لعلاج مهلبية (شويكار) فتقع فى حبه من أول «كشف».. بل وحتى قبل أن تراه.. وبعد أن نعرف أنها كانت مومسا محترفة ومدمنة مخدرات تزوجت عبد ربه الحدق (محمد رضا) وتابت ولم تخنه طوال عشر سنوات.. فإنها تنهار فجأة وتقطع توبة السنوات العشر بمجرد وقوعها فى حب هذا الدكتور العجيب «مجدى بوند» وكأنه أول رجل فى حياتها.

وهكذا يحفل الفيلم بأشياء كثيرة غير منطقية ومفككة وغير مفهومة ولا يربطها رابط سوى أنها تحدث بالصدفة لرجل واحد.. واعترف مثلاً بأننى لم أفهم معنى مشهد الخادمة الجميلة جداً والأنيقة جداً والخليعة جداً التى استأجرتها فجأة عائلة هذا الشاب الذى عمل صبى بقال ثم مساعد دكتور بستة جنيهات في الشهر.. فلماذا هذه الخادمة فجأة؟ ومن أين أجرها؟.. لمجرد أن يحدث مشهد محاولة الجنس بينها وبين الشاب الذى ترفضه الخادمة اللعوب فى نوبة شرف غريبة أيضاً.. ولمجرد أن تكون هناك مناسبة لمشهد العادة السرية الذى يقدمه حسن يوسف المخرج والممثل بشكل ردىء.

كما اعترف بأننى لم أفهم حتى الآن - وبعد ٢٤ ساعة من التفكير - معنى مشهد القبض على محمد رضا بتهمة إحراز مخدرات.. إن شويكار زوجته تتهم أمها بأنها هى التى أخفت المخدرات فى المنزل.. كيف؟ ثم من الذى أبلغ البوليس؟ وما هو الهدف الدرامى للقبض على محمد رضا أصلاً؟

إن الأسئلة العديدة التى يثيرها هذا الفيلم ليس لها سوى جواب واحد.. هو أن كل شيء محسوب حسابه بذكاء تجارى شديد.. ولن أندهش لو استمر عرض الفيلم مائة أسبوع.. لقد كانت عين صانعى الفيلم على الشباك وهم يكتبون كل حرف ويصورون كل لقطة.. لقد أصبحت قواعد «التوليفة» الناجحة معروفة بحيث يمكن تحقيقها بطريقة هندسية محكمة.. وأصبح معروفاً ما هو «الايفية» الذى يمكن أن يفرقع فى الصالة ومتى.. وجمهور السينما المصرية أصبح كتاباً مفتوحاً يمكن قراءته بسهولة.. وإذا كان الموضوع الرئيسى فى هذا الفيلم هو شاب تتهافت عليه النساء.. فهى مادة ناجحة جداً يمكن أن تصبح «فرشة» مناسبة لكل ما يمكن أن يبهر الجمهور طوال ساعتين.. ويمكن بالتالى حشر مشهد الخادمة.. وحشر أغنية (للريس بيرة).. وقعدة حشيش فى بيت محمد رضا.. ورقصة لشويكار.. وموقف يشد أنفاس الجمهور حينما يذهب محمد رضا إلى جرسونيرة صديق حسن يوسف بينما زوجته شويكار مختبئة فيها.. بحجة أنها تريد أن تعطيه «علبة عنبر» لزوم الجنس.. وهكذا يصل مستوى تملق الجمهور وإثارة غرائز إلى حد المتاجرة بالعنبر وبالريس بيرة!

وهذه الجرعات التى يمنحها الفيلم لمتفرج سينما ميامى الذى يريد أن يضحك ويصرخ وينفعل ويهتاج.. جرعات تتصاعد بذكاء شديد فبعد أن يبدأ الفيلم معقولاً وهادئاً لنتابع قصة حسن يوسف مع هند رستم.. تبدأ جرعة الإثارة فى قصته مع شمس البارودى الطالبة الجامعية التى تصنع كل شيء من أجل الفلوس.. ثم تتوقف هذه القصة تماماً لتبدأ قصته الأكثر إثارة مع شويكار.. حيث يغرق المتفرج نهائياً فى عالم المخدرات والدعارة والخناقات الجنسية.. بحيث يخرج المتفرج وقد فقد آخر خلايا وعيه ويقظته بحيث لا يسأل نفسه: ما الذى يريد هذا الفيلم أن يقوله؟ وما الذى استفدته فى النهاية من هذه الدوشة كلها، وكيف استطاع هذا الفيلم أن يقنعنى أن كل مشاكل أبطاله وهى مشاكل مادية أساساً مرتبطة بالفقر.. تحولت هكذا ببساطة إلى مشاكل جنسية؟ وأن هى هذه العائلات المصرية التي تعيش الجنس وتتنفسه كما تتنفس الهواء إلى حد أن يصبح سلعة يومية يتبادلها كل الناس.. وإلى حد أن تمارس شمس البارودى الطالبة الجامعية الفقيرة هذا النوع من الحياة فى بيت مصرى صميم وفى حى شعبى وعلى مرأى من أمها وأختها..؟

صحيح أن هذه الصور الاجتماعية موجودة فى حياتنا.. وصحيح أن الرواية فيها مادة جيدة بالفعل وشخصيات واقعية لو أن الفيلم تعمق ظروفها الاجتماعية – ومن أفضلها شخصية الطالبة الجامعية نفسها – بدلاً من أن يمر بها مروراً سطحياً ويستخلص منها فقط كل ما هو لاذع و«حراق» من أجل الشباك.. إن العمق الاجتماعى ليس هو النزول إلى الشارع والحى الشعبى والبيت الفقير.. وإنما هو استخلاص الدوافع والحقيقة لسقوط الناس وتهتكهم بدلاً من المتاجرة بهذا التهتك الذى يحولنا في النهاية إلى مجموعة من المصابين بالسعار الجنسى والمخدرات..

● الإخراج: فى فيلمه الثانى كمخرج يتقدم حسن يوسف كثيراً ويقدم مستوى أفضل بكثير من مستوى عباقرة الإخراج عندنا الذين يعملون من ثلاثين سنة.. وأتحدث هنا بالطبع عن الإخراج فى حدوده التقليدية للفيلم المصرى..

● السيناريو: يقصد التلاحم والترابط بين شخصيات الرواية وأحداثها.. بحيث يمكن تقسيمه ببساطة إلى ثلاث قصص منفصلة تقريباً لا تربطها إلا شخصية البطل.. بحيث يتخلص من هند رستم بالموت ليبدأ مع شمس البارودى.. ثم يتخلص منها فجأة «بالاختفاء» ليبدأ مع شويكار.. وهكذا.. بحيث لا يصبح البطل هو البطل فى الواقع بل النساء الثلاث اللاتى يدرن من حوله.. وفي القصة الأولى مثلاً مع هند رستم تختفى تماماً شمس البارودى مع أنها زميلته في الكلية.. بل وتختفى حياته كطالب تماماً.. ثم تظهر شويكار فجأة وبلا مقدمات لينسى السيناريو شمس.. وفى النهاية يعجز عن جمع هذه الشخصيات مرة أخرى ويقع فى الثرثرة مما يؤدى إلي هبوط إيقاع الفيلم.. ويلعب الحوار البطولة الحقيقية للفيلم.. فهو حوار «حراق» يعرف كيف يثير المتفرج ويدغدغ حواسه طوال الوقت..

● التصوير: يقدم رمسيس مرزوق مستوى أفضل من أفلامه التجارية الأخرى وبقدر ما يسمح له هذا النوع من الأفلام.. وخصوصاً فى مشاهد النهار الخارجية.. ولكنه يسقط سقطة كبيرة فى مشهد شقة شمس وهي تقف فى الباب لتغرى حسن يوسف بقميص النوم.. كان النور فظيعاً فى هذا المشهد..

● التمثيل: رغم أننى أعتقد أن حسن يوسف ممثل جيد فى حدود أدواره الشخصية التى يلعبها دائماً.. إلا أنه لم يقدم شيئاً ذا بال فى هذا الفيلم الذى يخرجه لنفسه.. لأن السيناريو لم يمنحه حجماً أو عمقاً.. بينما تقدم شمس البارودى أفضل شخصيات الفيلم وأفضل أدوارها.. وتقدم زوزو نبيل دوراً رائعاً بالفعل بحيث تتحول إلى نجمة شباك.. إن جزءاً كبيراً من نجاح هذا الفيلم تجارياً يعود إلى زوزو نبيل ويا للعجب!!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/٦/٣٠

«جفت الدموع»

أن تقع مطربة في حب صحفي.. فهذه مسألة معقولة جداً يمكن أن تحدث كل يوم.. ولكن سيناريو فيلم «جفت الدموع» يحولها إلى قضية قومية.. ورغم أن السيناريو لم يحدد بالضبط الفترة التى وقعت فيها هذه الواقعة.. إلا أن من يرى الفيلم يخرج بانطباع وحيد.. هو أن مصر كلها فى تلك الفترة لم يكن لديها شاغل يشغلها سوى قصة المطربة هدى نور الدين (نجاة الصغيرة) حين وقعت فجأة فى حب الصحفى سامى كرم (محمود ياسين).. فالجميع يتابعون قصة الحب السرية هذه.. والجميع يراقبون مقابلات العاشقين يرصدونها أولاً بأول ويبلغون هذه الجهة أو تلك.. بل إن الفيلم يوحى بأن قصة الحب العادية قد تحولت أيضاً إلى صراع سياسى تركز فى انتخابات نقابة الصحفيين.. حيث كان محمود ياسين مرشحاً ضد يوسف شعبان الذى يبادله العداء من أول الفيلم لآخره لسبب غير مفهوم.. وإن كنا نسمع يوسف شعبان ذات مرة يقول لخصمه إنهما مختلفان فى اتجاهاتهما.. ولكننا لا نعرف اتجاهات أو أفكار هذا أو ذاك.. وهل الصراع بينهما هو صراع سياسى أو مبدئى أو مجرد صراع شخصى.. بل إننا لا نعرف شيئاً على الإطلاق عن أفكار شخصيتنا الرئيسية نفسها: سامى كرم رئيس التحرير المهم جداً والخطير جداً.. الذى سمعناه فى أول الفيلم يقول جملة واحدة عن ضرورة الاهتمام بمشاكل الأغلبية وليس الأقلية.. ثم اختفت ملامحه تماماً كصحفى طوال الفيلم ولم تعد المجلة التي يعمل بها سوى مجرد ديكور.. وذلك لكى يتفرغ تماماً – مثل شخصيات السينما المصرية – القصة الحب.. وكأن أبطال السينما المصرية عندما يحبون أن يأخذوا «سنة تفرغ» للحب.. يلتقون فيها بالسيدة حبيبتهم ويجرون وراءها فى الجناين أو فى بعض العواصم الأوربية.. وفى الفراش أحيانا!.. إن الملامح الاجتماعية بل والمهنية للبطل تختفى تماماً بمجرد أن تلتقطه السينما المصرية فى حالة حب.. فلا نعود نذكر ماذا يعمل البطل بالضبط وكيف يعيش بعد أن نكون سمعنا فى أول الفيلم أنه صحفى أو مهندس..

وفى «**جفت الدموع**» نعرف أن محمود ياسين رئيس التحرير الخطير جداً، متزوج وله طفل.. ولا يشغل السيناريو نفسه أبداً بأن يذكر لنا شيئاً عن حياته العائلية التي نراها فى لقطتين فقط:

هل هو تعيس فى زواجه أو سعيد؟ هل يفتقد شيئاً فى البيت ليبحث عنه فى الخارج؟.. ورغم أننا نسمع أنه لا يحب الغناء ولا الحفلات.. فإننا نراه يذهب إلى حفلة المطربة هدى نور الدين فجأة وكأن هذه نقطة تحول فى حياته.. لكى يجىء بعد ذلك هذا المشهد الساذج الذى تعبر به أفلامنا عن خرافة «الحب من أول نظرة»: يلتقى محمود ياسين الصحفى في الحفلة بنجاة الصغيرة المطربة.. يصافحها.. لقطة كبيرة «كلوز» لوجه كل منهما وهو ينظر للآخر فى وله وقد أحبه فجأة وبالسكتة القلبية.. بينما ترتفع موسيقى هانى مهنى!

وقد يحدث الحب فى حياتنا يومياً وبهذا الشكل.. ولكن التفاصيل التي قدمها السيناريو بعد ذلك لتطور العلاقة لا يمكن أن تقنع طفلاً صغيراً بأن صحفياً كبيراً كهذا لم يدخل تجربة واحدة قبل ذلك بحيث يكتسحه هذا الحب الجارف بعد مجرد لقاءين مع مطربة.. ولا بأن مطربة مشهورة كهذه لم تحب مرة واحدة فى حياتها وليست لها أى تجارب وإنما تكتفى فقط بالإنهماك فى البروفات ثم الذهاب إلى السينما مع صديقتها.. أى أنها «من البيت للجامع».. رغم أننا فهمنا أن هناك علاقة مريبة وغير واضحة بينها وبين محمود المليجى الذى فتح لها شركة إسطوانات والذى لابد أن يكون عشيقها.. ومع ذلك فإن الفيلم يقدم لنا قصة حب بين الصحفى والمطربة كما لو كانت لتلميذين فى الثانوى.. وحتى ذلك الجزء من الفيلم كان واضحاً أن نجاة الصغيرة تريد أن تقول بالسينما عدة أشياء كان المفروض أن تدلى بها فى تصريحات صحفية.. فهى تتحدث عن الجهد الشديد الذى تبذله فى البروفات وفى البحث عن كلمات صالحة لأغانيها لكى يجىء صحفى ليهاجمها لمجرد أنها رفضت أن تغنى أغنية من تأليفه.. وقد يكون هذا صحيحاً أيضاً فى حياتنا الصحفية.. ولكن نجاة الصغيرة لا تقدم فيلماً كل عشر سنوات لكى تشكو لنا ما تعانيه من مطاردات المؤلفين.. لاسيما أن الفيلم يقدم الصحفى مؤلف الأغانى (إبراهيم سعفان) بشكل كاريكاتيرى شديد المبالغة والمهانة من أجل إضحاك الصالة.. ثم يقع السيناريو فى غلطة تحويل هذه الشخصية الكوميدية إلى شخصية شريرة.. فلم يكن مقنعاً أبداً ولا صحيحاً درامياً أن يتحول ممثل خفيف الدم مثل إبراهيم سعفان تحولاً مفاجئاً إلى هذا الشرير المتفرغ تماماً لمراقبة قصة الحب بين المطربة والصحفى ولكى يصبح مخلب قط فى مؤامرة ضخمة ضد هذا الحب من خصوم الصحفى والمطربة.. ولكن النكتة المضحكة بالطبع هى أن يطارد إبراهيم سعفان العاشقين حتى إلى باريس.. فهذه أول مرة أسمع فيها عن «مخابرات عاطفية» ترسل عملاءها لمتابعة قصص الحب فى باريس.. ولابد أن منظمة اليونسكو شخصياً هى التى يمكن أن تمول عملية كهذه!

وهناك عشرات الأمثلة كهذه.. تؤكد رداءة السيناريو وركاكته وعجزه عن رسم الشخصيات وتبرير الأحداث ومحاولة تعميق أى شىء.. فالصحفى ساذج جداً وكأنه رأى أول امرأة في حياته.. والمطربة مراهقة ومثالية جداً وتحب على طريقة «تحت ظلال الزيزفون».. والصحفى

المنافس يوسف شعبان هو الشرير التقليدى فى السينما المصرية.. وعبد المنعم إبراهيم هو «السنيد» التقليدى صديق البطل وهو مدير تحرير مجلة خطيرة جداً لا يصنع شيئاً سوى السؤال عن رئيس التحرير وهل جاء من عند حبيبته أم لا.. والمجلة التي يعملان بها مجلة مضحكة جداً واضح أنها لا تصدر أبداً.. ومحمود المليجى يذهب لزيارة نجاة فى بيتها فيجد أنها تركت له جهاز التسجيل على الترابيزة ليسرق منه شريطاً يسجل قصة حبها.. ومصر كلها تتحدث عن قصة الحب هذه التي تتوقف بأغنية وتعود بأغنية.. ولكن لابد أن يتم جزء منها فى أوربا من أجل أن تصور الكاميرا تلك الصور البلهاء فى باريس وأثينا.. وحلمى رفلة يقدم مشهداً لمحمود ياسين ونجاة فى مقهى فى باريس هو نفس المشهد بالضبط فى فيلمه المعروض فى نفس الوقت «حبى الأول والأخير» حيث يجلس رشدى أباظة ومحمد العربى على نفس المقهى.. وفى المشهد يقدم حلمى رفلة شخصياته في المقدمة بالألوان ووراءها باك بروجكشن (عرض خلفى) لشوارع باريس باللون الأزرق.. نفس المشهد مكرر فى الفيلمين بنفس الحيلة وبنفس الزوايا.. ومحدش واخد باله.. ولكى ينتهي الفيلم فإن نجاة الصغيرة تضحى بحبها مثل «غادة الكاميليا» وتترك مصر من أجل أن ينجح حبيبها في انتخابات نقابة الصحفيين.. والحياة الصحفية فى مصر كما يقدمها الفيلم حياة مضحكة جداً من فرط تفاهتها.. ولأن السيناريو شديد الفقر والتعاسة فإن كل شىء يبدو بطيئاً مملاً وباعثاً على التثاؤب حتى الأغانى الطويلة جداً التى لا تلتقط من بينها لحناً واحداً يشدك ويدفعك للاستيقاظ!!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٧/١٤

محاولة لفهم فشل

فشل فيلم «**هذا أحبه وهذا أريده**» فشلاً عظيماً إذ لم يستمر عرضه أكثر من أربعة أسابيع وهى مسألة لم تعد تحدث الآن لأى فيلم مصرى أياً كان مستوى سخافته.. وما يثير الدهشة ليس فشل فيلم لهاني شاكر.. فهذا الفتى حظه سىء جداً فى السينما وسبق أن حقق فيلمه السابق «عايشين للحب» نفس القدر الرائع من الفشل.. رغم أننى مازلت أراهن على الصوت القوى والأداء الجميل لهذا الشاب.. وحتى بعد هذا الفيلم الجديد الفاشل لهانى شاكر فإننى مازلت أراهن أيضاً على صلاحيته التامة كوجه سينمائى أفضل بكثير من الكوارث ثقيلة الدم التى نراها على الشاشة كل يوم.. وفى السينما العالمية كلها ليس هناك ممثل واحد يمكن أن ينجح فيلما.. ومارلون براندو نفسه لم يكن يكفى لينجح «الأب الروحى» لولا العوامل الأخرى التى أدت إلي نجاح الفيلم.. فما بالك بمطرب شاب يبدأ خطواته الأولى فى السينما ولا يمكن أن نطالبه بإنجاح فيلم.. إن مسئولية فشل الفيلم إذن لا تقع بالتأكيد على هانى شاكر.. خصوصاً وهو يعمل مع ثلاثة من آلهة السينما: رمسيس نجيب وإحسان عبد القدوس وحسن الإمام.

وهذا ما يثير التساؤل الغريب: كيف يفشل فيلم لحسن الإمام هذا الفشل الذريع؟

والجواب مع ذلك بسيط جداً ظللنا نردده طويلاً دون أن يصدقنا أحد.. إن أفلام حسن الإمام تنجح لأنه يقدم عالماً متكاملاً يحقق لدى الجمهور احتياجات خاصة فى لحظة معينة.. وعندما يحاول حسن الإمام أن يخرج من هذا العالم ليصنع شيئاً «نظيفا» أو بالتحديد «ليس مبتذلاً» فإن الجمهور يرفضه على الفور لأنه يذهب إلى أفلام حسن الإمام وفى ذهنه تصور جاهز عما يمكن أن يراه..

وفى «هذا أحبه.. وهذا أريده» لا نجد شيئاً على الإطلاق من عالم حسن الإمام.. بل لا نجد شيئاً إطلاقاً مما يمكن أن يصنع فيلماً.. فغير معقول أن نظل سلعة كاملة نتابع مشكلة فتاة بين شاب يكلمها بالتليفون وشاب آخر يرسل لها خطابات.. إن فتاة اليوم تجاوزت هذه المشاكل الغريبة بمراحل وأصبحت تضحك عليها بالتأكيد.. وبناء السيناريو نفسه ممل وفارغ تماماً من الحدث أو الأزمة أو الموضوع.. ولذلك فهو يغطى فقره الشديد هذا بالاعتماد على الحوار الطويل

المكرر الساذج عن الروح والجسد والخيال والأمل وهو حوار يصلح لتسمعه فى الإذاعة أو لتقرأه فى كتاب قبل النوم.. وهى صور رومانتيكية من الجيل السابق أصبح الجيل الحالى أكثر نضجاً منها بالتأكيد.. وبعد ذلك لا يمكن بالطبع لكل أغانى ورقصات حسن الإمام أن تصنع شيئاً لتمنع الكارثة التى كان ضحيتها الوجهان الشابان هانى شاكر وحمدى حافظ.. إن خبرة رمسيس نجيب فى الإنتاج إذن لا تكفى.. ورقص وغناء حسن الإمام لا يكفى.. فالسينما بالتأكيد شىء آخر كما أكد لكم المتفرج نفسه!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٨/٢٣

«أبــداً لــن أعــود»

لم يكن هناك ناس كثيرون فى الصالة رغم أنهم يقولون أن الفيلم ناجح.. كانت هناك مجموعة من ستات البيوت وأولاد البلد وبعض الفتيات لبسن أحسن ما عندهن من فساتين وسرحن شعورهن ليذهبن إلى السينما.. بستاشر قرش ونص فقط يمكن أن يقضى هؤلاء البسطاء ساعتين من الحلم: أغانى ورقصات وألوان وبيوت فخمة وجناين وسيارات.. ونادية لطفى ورشدى أباظة.. وأمل بالحب والراحة من البيوت الضيقة فى الحوارى المزدحمة التي جاءوا منها.. ساعتان بعيداً عن الهم والكآبة والخروج إلى عالم آخر.. فى الصالة محطمة الكراسى وحيث يصرخ الجميع من حولك ويدوس بائع الكازوزة على قدمك وتحدث أشياء غريبة فى الظلام.. يمكن أن تجد الجمهور الحقيقى للأفلام.. هنا فقط يمكن أن تفهم الفيلم من خلال جمهوره الذين يصنعون نجاحه أو فشله.. هنا يمكن أن تفهم كل شىء.. وليس من خلال النقاد وصانعى النظريات الذين يقولون كلاماً كثيراً غير مفهوم من مكاتبهم المكيفة.. إن الناس هم الذين يصنعون أفلامهم.. وإلى حد ما يمكن للأفلام أحياناً أن تصنع الناس..

فى البداية كانت هناك جامعة تحتفل بوداع أستاذها الذى قرر تركها ليعمل بالتجارة.. رشدى أباظة رجل عاقل جداً طبعاً فى هذا الموقف.. فى المدرج هناك زوجته الجميلة نادية لطفى وخالها التقليدى عماد حمدى وابنها الطفل.. والكل سعداء جداً والحمد لله.. ويطول المشهد جداً في الخطب المكررة.. ولكن غير معقول أن يصيبك الملل من أول الفيلم.. مازالت أمامك ساعتان ويجب أن تربط الحزام وتتوقف عن التدخين.. فى اللقطة التالية مباشرة نذهب إلى الفيللا إياها ذات السقف الهرمى كبيوت أوربا وتلك الحديقة الدائرية التى تدخلها السيارة من ناحية وتخرج من الناحية الأخرى.. إنهم يصورون كل الأفلام فى هذه الفيللا واسمها «فيللا هانو» فيما أعتقد.. العيلة سعيدة جداً والحمد لله لأنها غنية جداً.. وعندهم خادم - محمد نجم - المفروض أنه أهبل لأن المفروض أن يضحكنا.. اللقطة التالية مباشرة فى إسكندرية.. أجساد عظيمة جداً في المايوهات.. والأسرة السعيدة على البلاج.. مستوى تنفيذ المخرج للقطاته واختياره لزوايا الكاميرا وحركة الممثلين مستوي بدائى طبعاً.. ولكن لا أحد يشغل نفسه بهذه المسائل غير ناقد سخيف يتدخل بين المخرج وجمهوره الذى يفهمه جيداً.. المشهد التقليدى فى كل بلاجات السينما المصرية:

الدكتور أحمد (رشدى أباظة) يدهن جسد زوجته بالزيت.. سعاد (صفية العمرى) جالسة على نفس البلاج مع صديقتها هالة الشواربى والكاميرا تختار الزاوية جيداً هذه المرة بحيث تكشف عن الساق البيضاء الموضوعة فى ميزانسين دقيق جداً على الساق الأخرى.. تلمح سعاد رشدى أباظة فتستيقظ حاستها الجنسية على الفور.. تقول لصديقتها: ياختي عليه.. شايفه عينيه.. شفايفه.. جسمه اللى يجنن.. متهيألى لو حضنى حدوب بين أيديه.. أنا أنقل هذا الكلام بالحرف علي أوراقى فى الصفوف الأمامية من ظلام الصالة.. هالة الشواربى تقول لصديقتها سعاد: حلال عليكى.. عينى عليكى باردة.. ابتدى انتى الشغل بس.. نكون طبعاً قد فهمنا نوع (الشغل) الذى تمارسه الصديقتان.. وهو ما يفسر مستوى الشقة التى تسكناها ومستوى الملابس.. رغم أن الفيلم بعد ذلك يتذكر أنه لابد من البحث عن مهنة شريفة لسعاد فيقول أنها تعمل في العلاقات العامة في الشيراتون.. ولكننا لا نقتنع طبعاً..

● حتى هذا الجزء من الفيلم نكون قد لاحظنا أن تركيب الحوار على شفاه الممثلين غير متطابق (دى سينكرون) وأن الممثلين قالوا أثناء الدوبلاج كلاماً مختلفاً عما قالوه أثناء التصوير.. لا يهم.. المهم أن نبدأ الحدوتة.. لكى يكون هناك سبب لتعرف سعاد بعائلة رشدى أباظة.. يوشك ابنه على الغرق فتنقذه سعاد.. نلاحظ أن صفية العمرى جالسة على الشاطئ وتحرك ذراعيها فى محاولة من المخرج لإقناعنا بأنها تركب قارباً وتسرع فى الماء لإنقاذ الطفل.. والحيلة مكشوفة جداً ومخجلة ولكن المخرج لا يريد أن يصور فى الماء.. طبعاً تصرخ نادية لطفى: ابنى.. ابنى.. وتتعرف سعاد على العيلة التى تعزمها على عشاء فى فندق فلسطين لكى تكون هناك فرصة لرقصة بطن على الموسيقى البلدى جداً والمستهلكة فى كل أفلامنا والتي تشبه الموسيقى التي تدور طول النهار فى محلات عصير القصب.. ورغم أنها موسيقى منحطة جداً إلا أنها كافية لجعل جمهور الصالة يصفق معها على الواحدة والراقصة تكشف عن لحم صدرها العارى والكاميرا تستقر على بطنها وعلى مؤخرتها تماما كما كان يحدث فى أفلام الأربعينيات.. نكتشف أن حفلة فندق فلسطين هى عيد ميلاد سعاد.. أعياد الميلاد جاهزة دائماً فى السينما المصرية.. تورتة وشموع وضحكات ثم رقصة أخرى صعيدية هذه المرة.. الفيلم يريد أن يتاجر فى أكبر كمية من اللحم الأبيض ويبحث عن أى فرصة.. نسمع صفية العمرى تصف عماد حمدى بأنه: مختار بيه الصحفى العظيم اللى كل الناس بتحبه وتقدره.. الصحفيون موضة الآن فى كل الأفلام.. ولست أدرى أين هذا «الصحفى العظيم الذى يحبه كل الناس» فى الواقع.. نلاحظ أيضاً أن الحوار طويل جداً وغبى ولكنه ممطوط من أجل أن يصبح الفيلم ٢٤ كيلو.. لأن الناس الآن تدخل الأفلام بالوزن.. حاول أيضاً أن تتأمل الكومبارس الذين يظهرون دائماً في كل الحفلات ليرقصوا رقصات بلهاء ويمسكوا أكواباً فارغة ليقفوا خلف البطل والبطلة ويقولوا كلاماً غير مسموع.. المفروض أنهم أولاد ذوات ولكنك ستلاحظ أنهم جميعاً بوهيجية أو هربانين من تخشيبة قسم عابدين..

تصـور نفس الوجـوه الصـفراء بنفس البدل والفسـاتين الجربـانة هم أولاد الذوات فى كل الأفـلام الذين لا يقـتـرب منـهم النـجـوم ولا يحـدثونـهم أبداً بـاعـتـبـارهـم جـرابيع مع أن المفـروض أنـهم أصدقاؤهـم.. هل لاحظت أيضاً كيف يرقص هؤلاء الكومبارس الرقصات الأفرنجى؟

● فى حديقة القصر الفخمة تجلس الأسرة السعيدة والخادم محمد نجم يشوى «فراخ» على النار.. ولأن مـحـمـد نجم ممثل كـوميـدى فلابد أن يحـرق الفراخ.. يقـول رشـدى أباظة (الدكـتور أحمد) حجيب لك فراخ غيرها يا سعاد.. واضـح أنه ليست هناك إطلاقاً مشكلة وقوف فى طابور الجمعية.. التمهيد الطبيعى لوقوع الدكتور أحمد فى حب سعاد هو أن تتظاهر بأن ساقها تؤلها.. فتجلس بالمايوه ليدلك لها فخذها العارى والكاميرا تتابع أصابعه من أسفل إلى أعلى وهـى تتأوه حوالى ثلاث دقائق بصوت خافت يثير جنون عدد من الشباب فى نهاية الصالة.. فيصرخون وهم يدقـون الأرض بأقـدامـهم ويقولون كلامـاً لا أستطيع تكراره لكيـلا أسجن.. بعد ذلك تذهب إلى الشقـة التى تسكنها مع صديقتـها هالة الشوارى التى تقول لرجل فى التليفون: أنت كل نكتك بالشكل ده؟ ويصبح واضـحاً جداً نوع النكت.. ونوع المهنة التي تحترفها الآنستان..

هنا يكون قد جاء الوقت لأغنية.. محمد نجم.. يركب دراجة وسط معالم الإسكندرية السياحية الملونة ويغنى وهو يأكل الورد كما كان يفعل إسماعيل يس من ثلاثين سنة.. تغنى صفية العمرى أيضاً وترقص.. والولد الصـغير.. ونادية لطفى وزوجها رشدى أباظة.. وتقفز الكاميرا فى نفس الأغنية من مكان إلى مكان وتتغير الملابس فى لمح البصر.. ويبدو الجميع سعداء بشكل أبله وغير مفهوم.. لكن المشكلة التكنيكية التى لم يحاول المخرج حسن رمزى أن يحلها هى إننا سمعنا ناساً يردون على الأغنية دون أن يكونوا موجودين فى الكادر.. مش مهم.. صفية العمرى مازالت تحاول باستماتة أن ترقص.. ومحمد نجم مـازال يغنى بخلاعة ويقول أشياء مثل: «أركب الهوا..!!» بينما تغني صفية: «أنا حبيت أوى هدى وعصام.. أخلص حب وأقوى غرام».. هنا تحس أنك أمام فيلم هندى.. وأن الناس هنا سعداء جداً كما هم في الهند ويغنون فى الشوارع وفى الجناين من فرط الانبساط.. شعوب ظريفة جداً!

● كأنما قال المخرج فجأة: كفاية كده على إسكندرية.. فعاد الجميع من المصيف إلى القاهرة.. أول شىء حدث بعد العودة عيد ميلاد الطفل عصام.. نصف أفلامنا بالضبط أعياد ميلاد.. الفتاة اللعوب سعاد مازالت تنصب شباكها حول الدكتور أحمد.. تتظاهر بالإغماء.. الدكتور يقول لابنه.. هات الكولونيا من فوق.. «فوق» هذه معناها أن فيه «تحت».. لأن الفيلا طبعاً من دورين.. جرسون سينما ريفولى يحوم حولى عندما رآنى أكتب فى الظلام أحس أننى جاسوس.. وأشعل البطارية فى وجهى ثم لم يجد شيئاً يبلغ عنه فانصرف.. علي الشاشة يظهر أحياناً عماد حمدى ليقول كلمتين ويمشى.. صـلاح نظمى أيضاً كل مهمته أن يجلس مع رشدى أباظة ليشعل سيجارة ويقول: انت غلطان يا أحمد.. ظل يقولها طول الفيلم وأشعل نحو مـائة سيجارة دون أن يعدل

أحمد عن خطئه.. شخصيات زائدة عن الحاجة وكاميرا كسيحة تتحرك بالعافية أولا تتحرك على الاطلاق.. حرام طبعاً أن تحاسب التصوير على شىء فى فيلم كهذا.. نادية لطفى تغير باروكاتها باستمرار دون أن تجد شيئاً آخر تصنعه فى فيلم لا يليق أبداً بممثلة لعبت «المومياء» و«قاع المدينة».. أحسست بالاختناق.. فكرت أن أشعل سيجارة ولكنى خفت من عسكرى السجاير الذى يتمشى بين الصفوف.. نظرت خلفى فرأيت الصالة كلها معبقة بالدخان.. أشعلت سيجارتى ونظر لى العسكرى ببلاهة واستند على الحائط ووقف يتابع الفيلم.. العودة إلى لقطة مكبرة (كلوز) لسيقان سعاد البيضاء.. رشدى أباظة أيضاً يشرب سيجارة.. صلاح نظمى يقول له شيئاً جديداً هذه المرة: انت بتلعب بالنار يا أحمد.. واضح أن هناك مشكلة الآن.. الدكتور أحمد وقع فى حب سعاد رغم أنه يحب زوجته وطفله وسعيد جداً معهما.. مشكلة خطيرة فعلاً يقدم لها عماد حمدى تفسيراً فلسفياً عبقرياً: «الرجالة من سن أربعين لخمسين بيمروا بالمراهقة الثانية».. لكن الزوجة الملائكية «مش واخدة خوانة».. إنها تلعب الطاولة فى حديقة الفيلا فى سعادة قصوى.. الإيقاع بطيء جداً ولا شيء يتحرك أمامك والتكييف عطلان وعرقك يشر.. فكرت أن أخلع قميصى وأخرج عارياً إلى الشارع لأتنفس.. تذكرت أن مهنتى هى بالضبط أن أحتمل هذه الأفلام للنهاية وأكون آخر من يخرج.. كيف وافق كمال أبو العلا على عمل مونتاج هذا الفيلم.. ولماذا لم يلق ست بكرات على الأقل فى صندوق «الدشيهات»؟ سعاد تلتقى بصديقتها ألفت (هالة الشواربى) في الشيراتون والتى تخبرها بهذا الخبر الذى جاء على وكالة رويتر: مدحت عازم الشلة كلها عنده فى العزبة يوم الجمعة.. مثل غادة الكاميليا تقول سعاد بلهجة مأساوية: أنا حبيت أحمد يا ألفت.. اللعبة اللى ابتديتها اتقلبت لجد.. يسير الناس كثيراً فى صالة السينما ويروحون ويجيئون ويحدثون بعضهم ويعقدون صفقات.. لا تدرى ما الذى يفعلونه بالضبط.. ولكن أشياء غريبة تحدث طوال العرض.. لن اندهش لو رأيت ترامواى ١٧ يمشى فى الصالة.. الآن هناك مشكلة حب وعذاب بين سعاد والدكتور أحمد.. تقول له: انت صديق لأعز صديقة لى.. تكتب له خطاباً: «أتوسل إليك أن تنسانى.. وسأبذل جهدى أن انساك.. وسأرجو الله أن يساعدنى على ذلك»..

● وكأن المخرج يقول: كفاية كده على مصر.. نروح بقى لبنان.. صفية العمرى تقرر الهرب من حبها إلى لبنان.. بشيء كالسحر يلحق بها رشدى أباظة ولا يدرى أحد كيف عرف عنوانها فى ثوان.. الصيحة التقليدية.. أحمد.. وتبدأ موسيقى السعادة.. وتنزل فوراً من الفندق لتحتضن أحمد.. وبلا كلمة واحدة ترقص وتغنى على الفور وكأنها كانت مستعدة باللحن: «بالحضن يا أجمل أيامى.. ياللى مابتجيش غير في منامى».. جولة سياحية فى لبنان مع الأغنية التى تتغير فيها الملابس من لقطة إلى لقطة فى نفس المشهد.. ومثل الأغنية الأولى تدور سعاد حول الشجر وحول حبيبها أحمد ويرد عليها كورس غير موجود فى الكادر. لأن المخرج بعد أن سجل الأغنية بالكورس فى القاهرة استخسر أن يصورهم فى لبنان على سبيل الوفر.. بعد أن أخذتنا الكاميرا

إلى الجبل والتلفريك وصخرة الروشة يجلس رشدى أباظة بالجلابية البلدى على الأرض ويرص زجاجات الخمر على المائدة ثم يضع اسطوانة على البيك اب.. أراهن أنا بينى وبين نفسى على أننا سنسمع موسيقى محلات عصير القصب التي تجعل الجمهور يصفق على الواحدة.. وأن صفية العمرى سترقص.. يحدث هذا بالضبط يصب أحمد الخمر ويقبل سعاد.. صاح متفرج بأعلى صوته: يا رب! ضجت الصالة بالضحك.. يربط أحمد وسط سعاد وتبدأ الرقص.. يصفق الجمهور على الواحدة.. أحمد يقبل مؤخرة سعاد.. حالة هياج جنسى شديد فى الصالة.. يرقص رشدى أباظة فيزداد الهياج.. نفس المشهد بحذافيره قدمه رشدى أباظة فى فيلم «العاطفة والجسد» من إخراج حسن رمزى أيضاً ولكن مع نجلاء فتحى «أقول لكم ماذا سيحدث بعد هذا المقال: حسن رمزى رئيس غرفة صناعة السينما سيرسل خطاب احتجاج يتهمنى فيه بتخريب صناعة السينما الوطنية».. الدكتور أحمد يميل بجسده فوق سعاد.. صفارة عالية من متفرج خلفى.. وحركات سرية متشنجة من متفرج قابع فى الصفوف الأمامية.. أحمد وسعاد يعودان للقاهرة.. يصحبها خلسة إلى الإسكندرية.. المايوهات والرقص مرة أخرى. سعاد تحس بدوخة، الدكتور يقول لأحمد. مبروك ولى العهد!.. سعاد حزينة ولكن أحمد مصمم على الزواج: ربنا عمل كده عشان يربطنا أكثر ببعض.. الزوجة نادية لطفى مازالت آخر من يعلم.. تخرج من الحمام نظيفة و«متوضية» وتستلقى فى السرير بجوار زوجها أحمد فى دعوة صريحة ولكنه يعتذر بأنه تعبان من السفر.. فى الصباح يقرر الاعتراف لزوجته:

– انتى طبعاً عارفة إن الإنسان مسير مش مخير.. أنا بحب واحدة تانية يا هدى!.. ترتفع الموسيقى: طام.. طام.. تذهب الزوجة لمعاتبة صديقتها بمنتهى الأدب.. تعتذر العشيقة بأدب أيضاً:

– غصب عنى.. الظروف هى اللى خلتنا نحب راجل واحد احنا الاتنين.. امرأة بملاية لف تدور في الصالة كأنما تبحث عن شيء.. عندما تجدنى أكتب تندهش قليلاً ثم تحس أننى لا أصلح.. لأن الفيلم لابد أن ينهى مشكلته حلاً أخلاقياً يرفض فيه الرذيلة لينتصر الخير فإن سعاد تسقط فجأة من السلم لتفقد الجنين.. وتسوء حالة سعاد جداً بعد أن استيقظ ضميرها فجأة وتحولت إلي ملاك عاشق.. لكنها فى حفلة غريبة تسكر وتغنى وسط الشلة: املالى الكاس املاه تانى.. تلقى اللى قلبى على لسانى.. اشرب ويايا.. الدنيا رواية.. بصراحة كده مش عاجبانى..!».

نادية لطفى قررت أخيراً أن تثور.. تهجر زوجها وترفض مقابلته.. تقرر السفر إلى أوربا مع ابنها.. فى المطار يحدث الشيء الذى لابد أن نتوقعه.. يلحق بها الجميع.. ويرجوها الدكتور أحمد أن تعود له فقد تاب.. تؤكد لها سعاد نفسها أنها تتنازل لها عن زوجها.. الجميع تابوا فجأة.. تقرر نادية لطفى أن تعود على عكس عنوان الفيلم.. لكن أقرر أنا أن لا أعود.. إلى سينما ريفولى!

● مجلة «الإذاعة» – ١٩٧٥/٩/٢٠

«الكداب».. رؤية سياسية

إذا كان أى فيلم يكتسب قيمته أساساً من القضية التي يثيرها بالنسبة لمجتمعه فى لحظة تاريخية معينة.. وبدون فصل قيمة هذه القضية عن الأسلوب الذى يطرحها فنان الفيلم به.. فإن الانطباع الأول الذى نخرج به من آخر أفلام صلاح أبو سيف «الكداب» هو أنه فيلم جيد.. دون أن يصبح هذا تقييما مطلقاً بالطبع.. بل مع ضرورة وضع الفيلم فى إطار ما وصلت السينما المصرية الآن.. ثم فى إطار ما وصلت إليه سينما صلاح أبو سيف نفسها في المرحلة الأخيرة..

وفى هذه الحدود كلها تتكشف لنا أوجه جودة فيلم «الكداب» كما تتكشف لنا نقاط الضعف.. إن صلاح أبو سيف يعود فيذكرنا فى هذا الفيلم ببعض ملامحه القديمة فى أفضل أفلامه التى عبر بها عن رؤيته النقدية للواقع المصرى.. ولقد كانت القيمة الأساسية لسينما صلاح أبو سيف دائماً هى انشغالها بقضايا الواقع المصرى.. أيا كان مدى توفيقها فنياً فى صياغة هذا الواقع سينمائياً.. وهو ما نلمسه اليوم فى «الكداب» الذى يطرح إحدى أخطر مشكلاتنا الاجتماعية الآن.. وهى انحراف بعض إداريى القطاع العام بالمرافق التي يديرونها عن الوظيفة الحقيقية لهذه المرافق كأدوات للإنتاج من أجل الجماهير الفقيرة.. وتحويلها إلى أدوات استغلال لهذه الجماهير والإمعان فى إفقارها من أجل مزيد من الثروات المنهوبة لهذه القطاعات المحدودة المتسلطة على قمة الإدارة.. بحيث لا تصبح المسألة مجرد انحراف فى هذا المصنع أو ذاك.. بل تكتسب خطورتها الحقيقية ضمن عمليات التخريب المتعمدة لفكرة القطاع العام نفسه وبهدف ضرب وتزييف التجربة الاشتراكية أساساً.. وهو ما حدث بالضبط فى كل التطبيقات الاشتراكية فى بلادنا فى الحقبة الأخيرة والتى فرغت الاشتراكية من محتواها ومن شكلها معا.. ولست أدرى إذا كان صلاح أبو سيف يقصد ذلك فى فيلمه أم لا فلست أملك أن أتحدث باسمه.. ولكن تصعيد الحالة التى قدمها فى «الكداب» – وهى انحراف مدير أحد مصانع النسيج (جميل راتب) وتسليمه للإنتاج الشعبى الرخيص لمصنعه إلى كبار تجار القطاع الرخيص لتحويله إلى أقمشة غالية الثمن تستأثر بها الطبقات القادرة – لابد أن يصل بنا التصعيد السياسى لهذه الحالة أو الواقعة الإجرامية إلى نتيجة منطقية واضحة: هى أن الاشتراكية لا يمكن أن يطبقها مديرون

وتكنوقراطيون بورجوازيون.. وإن هذا بالتحديد هو ما ضرب تجربة القطاع العام وليست فكرة القطاع العام في ذاتها.. فإذا أضفنا إلى ذلك ما أشار إليه الفيلم بوضوح من تجريب الإدارة الفاسدة لأخلاقيات الطبقة العاملة نفسها.. وتحويل العمال - بالضغط المعيشي أو الإغراء بالمناصب - إلى أدوات للتستر على الجرائم التي توجه لهم أساساً باعتبار انتمائهم للطبقات الكادحة التي يقع عليها الاستغلال في النهاية.. أدركنا أن فيلم «الكداب» - سواء أدرك صانعوه ذلك أو لم يدركوه - يطرح قضية سياسية خطيرة في المقام الأول.. ويطرحها بجرأة ووعي أيضاً..

● إن الموضوع الأساسي لهذا الفيلم في تقديري الخاص هو أزمة العاملين (حمدي أحمد ومدحت مرسي) وأحدهما عامل والآخر أمين مخزن بالتحديد.. أمام المؤامرات المحبوكة لمدير المصنع الذي ورطهما بخبرته المخيفة في جريمته الشخصية.. وخطورة الأمر أن الاثنين يمثلان العمال في مجلس إدارة المصنع.. أي أنهما لابد أن يكونا من العناصر القيادية للعمال وإلا لما تم انتخابهما لعضوية المجلس.. وهكذا يمكن تخريب حقوق العمال النقابية والديمقراطية.. ويمكن عزل قيادات عمال المصنع عن قاعدتها كما حدث بالفعل في الفيلم.. وإن كانت أحد عناصر الوعي في السيناريو أنه لم يرجع انحراف العاملين عن دورهما القيادي إلى فسادهما الشخصي.. وإنما أكد بوضوح تعرضهما لضغوط معيشية ومهنية عديدة لابد أن تؤدي بهما إلى الجبن وفقدان القدرة على المبادرة.. لا سيما أنهما يملكان كل أسباب ضعفهما وخوائهما الداخلي من البداية بحيث يمكن ضربهما بسهولة.. فإذا استطاع مدير المصنع بوسائله الخاصة أن يسرق الشريط الذي صرحا فيه بكل شيء للصحفي.. يكملان هما المؤامرة بإنكار أقوالهما.. ولكن لأنهما ليسا عنصرين فاسدين بالطبيعة فإن أزمتهما النفسية تتضح من أول الفيلم.. خصوصاً لدى العامل (حمدي أحمد) الذي يكتسب نقاء الطبقة العاملة وإحساسها الفطري بالخاطيء والصحيح. ولذلك فإن تمزقه يبدو أكبر ورغبته في تفجير الحقيقة ومحاولته لمكاشفة زملائه العمال لا تتوقف رغم ازدرائهم له.. بينما يبدو أمين المخزن (مدحت مرسي) أقل تمزقاً بل وأكثر ميلا للاستمرار في المؤامرة من أجل حماية نفسه فقط إلى حد التورط في محاولة قتل الصحفي.. لأن أمين المخزن موظف وليس عاملاً.. فهو يحمل أخلاقيات «الأفندي» وجبنه وأنانيته ورغبته في حماية «مكاسبه» الشخصية المظهرية كواحد من قاع الإدارة على أي حال..

● وفي مواجهة الإنحراف تقف الصحافة حسب «الكليشيه» الشائع.. ونجد أنفسنا مرة أخرى أمام هذا الصحفي المثالي الذي يتصدى لكل صور الفساد من تهريب الأقمشة إلى الأفلام الرديئة. وهي شخصية نمطية موجودة فقط في أفلامنا.. فليس هناك هذا الصحفي الذي «يحترف» الثورة علي الفساد بلا هوادة والذي لا يلين ولا يخطيء أبداً..

وفي حالة وجوده فهو لا يمكن أن يكون كاتب تحقيقات مثيرة عن انحرافات المصانع وناقداً سينمائياً في الوقت نفسه.. وهذا ما كان يجب أن يدركه كاتب السيناريو صالح مرسي وهو

صحفى أساساً.. ولكنه أراد بمشهد الجدل العنيف بين الصحفى و«مخرج الروائع» أن يضيف بعداً نقدياً جديداً لفيلمه حين يفضح الدور الذى تلعبه السينما التجارية الرديئة فى تخدير الناس والهائهم عن واقعهم.. فهناك ربط لاشك فيه بين سيادة قيم السينما المنحطة.. وسيادة قيم الإنحراف والسرقة والفساد فى المصنع فى ظرف موضوعى واحد.. فالعمليتان - فى السينما وفى المصنع - هما نوع واحد من سرقة الجماهير وخداعها وإن اختلفت الأدوات.. بل إن مشهداً حوارياً لاحقا يشترك فيه سيد زيان وفايز حلاوة يشير بعد ذلك بوضوح إلي العلاقة بين الخمر والحشيش والأفلام الرديئة كثلاثة أنواع من المخدرات التي يهرب إليها الناس من واقعهم.. وقد لا يكون هذا الكلام اكتشافا.. وقد يكون من السهل أن يكتبه النقاد كل يوم على الورق.. ولكن قيمته الجريئة هنا أنه يجئ هذه المرة من السينما المصرية نفسها.. أى أن نقد السينما وفضح وظيفتها التخديرية يجيء من داخلها.. ومن خلال نجوم تصل كلماتهم بالفعل إلى الجماهير البسيطة - التي هى جماهير السينما الرديئة نفسها - بأفضل وأبسط مما تصلهم كل كلمات النقاد التي لا يقرأونها أصلاً.. وهذه إضافة جديدة لاشك فيها لحساب صلاح أبو سيف..

● وإذا تغاضينا عن شخصية الصحفى الشريف (محمود ياسين) النمطية والمبالغ فى مثاليتها.. فإننا نجد أنفسنا أمام شخصية من الواقع الصحفى بالفعل هى شخصية رئيس التحرير (سعيد عبد الغنى).. فنكتشف أولاً العلاقة الوثيقة بينه وبين مدير المصنع كزملاء دراسة.. وأن الاثنين يربطهما فى الواقع انتماء طبقى واحد.. ولهذا فسرعان ما يخضع رئيس التحرير لرغبات أو تهديدات صديقه القديم.. وحتى عندما يعود رئيس التحرير ويقرر تفجير فضيحة المصنع من جديد ويرفض نشر تكذيب المدير ويطلب نشر الحلقة الرابعة.. فإنه لا يفعل ذلك إلا بدافع من الدفاع الشخصى عندما يعلم أن المدير رفع قضية على الجريدة.. وربما أيضاً بدافع من البحث عن مادة للإثارة الصحفية.. وهذا تحليل صحيح لواقع القضايا الصحفية المثيرة التى تنتقد بها بعض الصحف أوجه الخلل هنا أو هناك.. لا بدافع من إرادة التغيير فى الواقع بل لمجرد الإثارة المظهرية في الغالب..

● ولكن بدلا من أن يقيم السيناريو بناءه الرئيسى على هذه القضية - الإنحراف فى المصنع وأزمة العاملين وموقف الصحفى - فإنه يقلب الموازين ليجعل من هذا الخيط الجيد شيئاً باهتاً فى خلفية الحدث الفرعى الذى لا يلبث أن يدفعه إلي المقدمة ليختل البناء كله.. ولو أن الفيلم ركز على موضوعه الحقيقى وعمقه لكان فيلماً سياسياً جيداً بكل المقاييس.. ولكن الذى حدث أنه قلب الموازين كلها ليدفع بقصة الصحفى الذى تنكر فى زى قهوجى إلى المقدمة.. ليس فقط لتحتل معظم مساحة الفيلم وإنما لتدفع أيضاً بقضية الانحراف فى المصنع إلى هامش الأحداث.. إننا بعد الثلث الأول الجيد والشديد الحبكة سرعان ما نضيع مع الصحفى فى الحى الشعبى.. لتستهلكنا بعد ذلك كل المؤثرات والمشهيات التقليدية التي لابد أن يغرى بها الحى الشعبى كما

تقدمه السينما المصرية: القهوجي والعجلاتي وبائعة البليلة الحسناء والمخبر والأبله..

إن رغبة الفيلم في توظيف كل شيء من أجل النجم.. دفعت العمل كله في اتجاه خاطئ.. هو تقديم محمود ياسين لأول مرة في دور قهوجي.. ولاشك أن هذا ما كان يسيطر على صانعي الفيلم وهم يركزون كل جهدهم في تقديم هذا «الاكتشاف».. أن يلبس محمود ياسين جلباباً وطاقية ويحمل صينية قهوة ويرطن بلغة «المعلمين».. لقد وضع الفيلم رصيده كله في هذه اللعبة الجديدة مع أنه كان يملك غيرها رصيداً أفضل..

● ومع ذلك فليس مفهوماً بالضبط لماذا قرر الصحفي فجأة أن يتحول إلى قهوجي بعد استقالته من الجريدة.. قد يقال إنه أراد أن يتنكر في شخصيته الجديدة ليصل إلى الحقيقة من العاملين اللذين خذلاه وأنكرا أقوالهما.. ولكن السيناريو لم يستطع أن يقنعنا بشيء واحد في هذه القصة المفتعلة.. فقد رأينا الصحفي يسير مع زميله (سمير غانم) ليصل بالصدفة إلى الحي الشعبي ويتذكر أنه التقى بالعامل هنا لأول مرة.. وهي مسألة خاطئة صحفيا.. لأن من الطبيعي أن يلتقي الصحفي به لأول مرة في المصنع الذي أجرى تحقيقه فيه.. وحتى حين جلس الصحفي على المقهى فقد افتعل السيناريو موقفاً لا معقولا يبرر به تحول الصحفي إلى قهوجي.. فصاحب المقهى بالصدفة لا يجد عاملا فيعرض على الصحفي العمل فيوافق على الفور.. وبأسلوب يغلب عليه الطابع الكوميدي المبالغ فيه وعلى حساب أي منطق عاقل..

ورغم أن شخصية القهوجي كما يلعبها محمود ياسين لا يمكن أن تقنع أحداً.. بل تظل شخصية سينمائية مصنوعة ومتكلفة مائة في المائة سواء في ملامحها الشكلية أو السلوكية.. خصوصاً مع مبالغة المؤلف في إسباغ الطابع «البلدي» عليه إلى حد وضع عبارات حوار غريبة وطنانة على لسانه يكاد يتحول بها إلى «مداح» أو شاعر على ربابة يصوغ كلمات منحوتة بعناية وعبارات مركبة ينطلق بها «كماكينة كلام» لا تتوقف عن العمل ولابد أن تثير دهشة الجميع بدلاً من أن تنطلي عليهم كما هو المفروض في صحفي يتنكر ليصل إلى حقيقة ما.. إن القهوجي بدلاً من ذلك – وبالحوار الذي كتب له والسلوك الأهوج والأداء المبالغ فيه لمحمود ياسين – يكاد يصيح في أهل الحي: أنا رجل مريب جئت هنا لسبب غامض.. فاحذروني! وقد يكون هذا هو التبرير الوحيد لأن يتفرغ المخبر لملاحقته لاحظ أولاً أن هذا المخبر مقيم دائماً بجانب بائعة الحلوى التي يحبها وكأنه لا يمارس عمله أبداً – فليس هناك سبب مقنع آخر لكي يشك فيه المخبر ويتفرغ له بهذا الشكل إلى حد إبلاغ الضابط بأخباره أولاً بأول.. والغريب بعد ذلك أن يقبض عليه بالفعل للشك في كونه محتالاً خطيراً.. وبعد دخوله حجرة الضابط يخرج منها ببساطة شديدة دون أن يفسر لنا السيناريو هذا اللغز.. فكيف لم يكتشف البوليس شخصيته الحقيقية؟ وهل أفرج عنه الضابط باعتباره محمود الصحفي أم إبراهيم القهوجي؟

ولكن يعود التساؤل الرئيسي الأهم: لماذا تنكر الصحفي في زي قهوجي؟ إننا لم نره يصنع

شيئاً لمتابعة تحقيق موضوع العاملين إلا بمجرد الدوران حولهما باستمرار واختلاق بعض الحجج لحمل ابن أحدهما مثلاً إلى منزل أبيه.. فكيف كان يمكن أن يصل إلى شيء بمجرد العمل فى المقهى والاستغراق فى كل العلاقات الجانبية الأخرى فى الحى الشعبى وأهمها علاقته ببائعة الحلوى (شويكار) التى تبدو بملابسها المكشوفة وزينتها الفاقعة غريبة تماماً على مثل هذا الحى والتى كان واضحاً أن شخصيتها محشورة حشراً لأسباب تجارية.. فضلاً عن أن علاقة الصحفى بها كانت وظلت علاقة غامضة.. فهل أحبها بالفعل أم كان يستخدمها فقط كجزء من خطته..؟ إن كل ما حدث يؤكد أنه أحبها.. فماذا كان موقفه إذن من خطيبته طالبة الطب (ميرفت أمين) التى رأيناه في البداية غارقاً فى حبها إلى حد تقبيلها عشر قبلات فى مشهد واحد؟ كيف ألغاها من حياته مرة واحدة رغم ملاحقتها الدائمة له.. ورغم أن الصدفة العبقرية شاءت لها أن تسكن فوق نفس القهوة التى يعمل بها.. ودون أن يعرف هو من قبل أين تسكن حبيبته: فى السيدة أم فى الزمالك؟ ودون أن يكشف الفيلم عن سبب واحد يدفع طالبة محبة مثقفة كهذه للكذب على حبيبها الصحفى والزعم بأنها تسكن فى الزمالك.. مع أن تكوين شخصية الصحفى نفسه لا توحى برفضه لفتاة تسكن فى السيدة.. إن بناء شخصية ميرفت أمين فى السيناريو جعلها أضعف شخصيات الفيلم على الإطلاق وأكثرها تسطيحاً.. مثلها مثل معظم الشخصيات الثانوية الأخرى – وخصوصاً فى الحى الشعبى – التى كان واضحاً أن المقصود بها مجرد تحقيق النجاح التجارى.. وهو نفس المقصود برسم شخصية الصحفى سمير غانم بشكل يجعله بهلوانا أكثر منه صحفياً ويهدف الإضحاك الذى حققه بنجاح كبير بالفعل.. وكلها أهداف مشروعة على أى حال فى ظروف السينما المصرية الحالية ومادامت لم تخل بأفكار الفيلم الأساسية ولم تصل إلى حد الابتذال وإن كانت وصلت إلي حد الافتعال!

أما الشخصية الجيدة التي لم توظف توظيفاً إيجابياً فهى شخصية الأبله التى لعبها على الشريف باقتدار كبير يؤكد امتياز هذا الممثل الموهوب.. ولكن يبدو أن المخرج وكاتب السيناريو لم يعرفا كيف يستخدمانها استخداماً أكثر إيجابية وعمقاً بحيث كانت تظهر وتختفى على هامش الأحداث وبلا منطق درامى محدد..

وبينما تلعب مديحة كامل أفضل أدوارها على الإطلاق فإن السيناريو بعد أن يمهد لها جيداً فى ثلثه الأول يتجاهلها تماماً بعد ذلك مع هربه بالموضوع كله إلى الحى الشعبى ومغامرات الصحفى الذى تحول إلى قهوجى.. مع أنه كان يمكن من خلالها تطوير خط عالم السينما التجارية وجعله موازياً لخطوط الفيلم الأخرى بتحقيق مزيد من التوازن فى بناء السيناريو الذى عاد فتذكرها فى نهاية الفيلم لتلعب دور رجل البوليس الذى يطارد سائق سيارة المدير الذى قتل أمين المخزن فى مشهد أراد الفيلم به تحقيق عنصر الإثارة البوليسية متأثراً ببعض الأفلام السياسية التي عرضت فى السنوات الأخيرة والتى استخدمت تكنيك الفيلم البوليسى لطرح

موضوعاتها السياسية.. والقياس مع الفارق بالطبع..

يحقق صلاح أبو سيف خطوة أفضل بكثير مما انتهى إليه فى «فجر الإسلام» و«حمام الملاطيلى» وعلى كل المستويات.. إنه يعود فى كثير من مواضع «الكداب» إلى صلاح أبو سيف القديم من حيث طرحه لموضوعه الأساسى كما أوضحت وبصياغة سينمائية أفضل بالتأكيد من الصياغة التي قدمها فى أفلام لم تكن تنقصها الأفكار الجيدة مثل «القضية ٦٨» و«حمام الملاطيلى».. وهو يبدو فى «الكداب» متمكناً من جديد من أدواته السينمائية.. وفى الثلث الأول من الفيلم يشدنا تماماً بأسلوبه المتدفق وسلاسته فى تقديم الموضوع مسيطراً تماماً على حركة الكاميرا والممثل.. ولكن شيئاً غريباً يحدث مع صلاح أبو سيف هذه المرة.. فهو حين ينتقل إلى الحى الشعبى يفاجئنا بعدم سيطرته على أدواته.. وهو الذى بنى مجده الحقيقى على تقديم الحارة المصرية فى أفضل أفلامه.. وفى تصورى أن عدم منطقية كثير مما حدث في حارة «الكداب» هو الذى انعكس بالضرورة على أسلوب صلاح أبو سيف فى تقديمه سينمائياً.. ولعل السبب أيضاً هو هذا الديكور الردىء للحارة المفتعلة بحيث تصبح الحركة فيها دائرية مغلقة لا تسمح بالانطلاق الطبيعى المقنع.. فكل شىء يواجه كل شىء.. وشقة الحبيبة فوق القهوة.. بحيث يفتقد الديكور نبض الواقع ويفيد حركة المخرج والكاميرا معاً..

لقد انطلق «الكداب» من الحقيقة.. وهى قيمة أصبحت مفتقدة الآن فى السينما المصرية.. وهذا ما يجعله فيلماً جيداً ومطلوباً فى هذه الظروف رغم هذه التحفظات.. وإذا كان الفيلم قد أضاف إلى الحقيقة بعض التوابل من أجل أن يراه الناس الذين تحاصرهم سينما التخدير.. فإن عذره أن أحداً لا يريد بالطبع أن يصرخ فى البرية!

● نشرة «نادى السينما» – السنة ٨ – النصف الثانى – العدد ١٥ – ١٩٧٥/١٠/١٥

«على ورق سلوفان».. أو عودة المخرج!

عندما ظهر حسين كمال فى الحياة الفنية منذ أكثر من عشر سنوات كان اكتشافا حقيقياً استطاع أن يفرض نفسه وأسلوبه من خلال أعماله التليفزيونية والسينمائية التى أكد بها سيطرته الكاملة على أدواته الفنية واستيعابه للأشكال السينمائية المتقدمة التى تقدمها السينما العالمية كل يوم.. وأكد حسين كمال وبوضوح شديد إنه يملك حساً سينمائياً – بصرياً وتشكيلياً – راقياً.. وإنه يستطيع أن يقدم السينما كسينما.. وسيلة تعبير جمالية خصبة لها لغتها الخاصة التى يمكن أن توصل المعانى من خلال الكاميرا وشريط الصوت.. وليست هذه السينما الإنشائية البليدة التى تصبح فيها الكاميرا مجرد وسيلة تحكى حكاية يمكن سماعها بالراديو أو قراءتها فى كتاب..

ومنذ فيلمه الأول «المستحيل» استطاع حسين كمال أن يميز نفسه وسط مدارس السينما المصرية التقليدية كفنان سينما حقيقى يملك أسلوبه الخاص ورؤيته الشكلية المتقدمة.. بل أنه حتى على مستوى الرؤية الموضوعية أيضاً استطاع أن يقدم عملين جيدين على كل المستويات هما «البوسطجى» و«شىء من الخوف».. ثم حدث تحول ما فى مسار حسين كمال السينمائى يفسره هو بأنه صدم صدمة عمره حينما شاهد بعض هذه الأفلام وسط الجمهور فاكتشف الهوة الفاجعة بين فنان السينما الجاد وبين الجمهور.. وهى مأساة حقيقية لا يمكن لأحد أن ينكرها كما لا يمكن لأحد أن يلقى مسئوليتها على المخرجين وحدهم.. فليس هناك مخرج فى العالم يستطيع أن يطور جمهوره.. كما لا يمكن لأى مخرج أن يحارب طواحين الهواء من أجل أن يصنع فناً.. فالفن لا يصنع فى فارغ..

ولكن لا يمكن أيضاً أن يوافق أحد على أن يكون رد فعل حسين كمال إزاء هذه المحنة التى يقول إنه واجهها.. هو أن يصنع «أبى فوق الشجرة» الذى أكد به بالفعل أن «الجمهور عاوز كده».. فقد كان عليه أن يقاوم – رغم صعوبة هذه الكلمات التي من السهل كتابتها على الورق.. لأن هناك مخرجين جيدين آخرين واجهوا نفس المحنة ولم يصنعوا «أبى فوق الشجرة».. ولكن من المؤكد أن حسين كمال توقف بعد «شىء من الخوف».. لم يتوقف بالطبع عن العمل.. بل لعله على العكس غرق فى فرص عمل بلا نهاية.. ولكن ما هى القيمة الحقيقية لكل الأفلام التى أخرجها بعد

هذا الفيلم حتى تلك القصص الجيدة لكبار الكتاب؟.

لقد كنت أعترض على أفلام حسين كمال من هذا المنطلق.. وهو الإيمان بأنه مخرج جيد.. بل وواحد من أفضل مخرجينا إدراكا للغة السينما.. وأنه قادر بالتأكيد على أن يصنع أشياء مختلفة تماماً عما يصنعه بالفعل فى غمرة انشغاله بالخروج من فيلم إلى فيلم.. ومقاييس النقد بلاشك تصبح أكثر قسوة مع المخرج الموهوب لأن السينما المصرية تنتظر منه الكثير.. وهذا ما لم يستطع حسين كمال أن يفهمه حتى أصبح يكرهنى شخصياً كراهية عمياء لكثرة ما رفضت أفلامه.. دون أن أفقد للحظة اعتقادى بأنه مخرج جيد..

ومن هنا فلست أستطيع أن أخفى سعادتى الحقيقية بفيلم «على ورق سيلوفان» الذى طمأننى إلى أنى كنت على حق.. وإن هذا المخرج موهوب بالفعل.. وأنه قادر بالتأكيد على أن «يعود».. وأن كانت احتمالات استمراره فى علم الغيب.. وفى علم السينما التجارية بالطبع..

● السيناريو: تقوم قصة يوسف إدريس متوسطة الطول على نسيج شديد الرهافة لمشاعر امرأة محبة ومخلصة لزوجها الطبيب الكبير الناجح الذى يوفر لها كل شىء إلا الوقت والحب واللحظات الدافئة التي تبحث عنها كل زوجة ولا يمكن أن يعوضها شىء عنها.. فالزوج مشغول باستمرار والزوجة تسقط فى الملل والفراغ واللحظات الميتة مع شلة من الأصدقاء السخفاء.. وفى هذا الصقيع العاطفى والجسدى المخيف يكون سقوط المرأة أسهل من سقوط دبوس على الأرض دون أن يصنع رنينا.. وتقاوم الزوجة بالفعل سقوطها الحتمى مع شاب يمثل لها كل ما تفتقده فى زوجها الذى يبدو آلة عمل حديدية لا تحب ولا تكره ولا تنفعل ولا تطلب شيئاً ولا تعطى إلا بحساب.. ولكن الاكتشاف العظيم يحدث للزوجة بالصدفة فى لحظة السقوط عندما تزور زوجها فى المستشفى وتراقبه عن بعد وهو يجرى إحدى العمليات.. إنها تراه هناك على حقيقته التي لم تدركها أبداً.. صانعاً عظيماً للحياة ورجلاً حقيقياً قوياً يكمن الحب والسحر نفسه فى عينيه النافذتين وأصابعه الماهرة عندما يتحول إلى إله صغير يصارع الموت ويقهره ويمنح وقته وحبه لشىء أكبر: للناس.. وأمام اكتشافها المذهل هذا تدرك الزوجة قيمة الكنز الذى كادت أن تفلته من يديها من أجل لحظات حب مزوقة.. استطاعت كوثر هيكل أن تحول هذا النسيج المرهف إلى بناء سينمائى جيد رغم الصعوبة الكبيرة فى خلق مادة بصرية وسمعية من عمل أدبى قائم على اللحظات الشعورية الرقيقة كورق السيلوفان.. وبلا حدث يشد المتفرج ويطور العمل كله على وجه التقريب.. واستطاع السيناريو أن يقدم معادلاً سينمائياً لهذه اللحظات الداخلية الخافتة.. وكان الحوار ذكياً مركزاً كافياً فقط للتعبير عن اللحظة الشعورية فى عمل تكمن معظم قيمته فى لحظات الصمت.. ولكن مشاهد لقاءات الزوجة مع شلة الأصدقاء كان يسودها الارتباك والبرود والافتعال.. ولست أدرى هل كان هذا مقصوداً من كاتبة السيناريو والمخرج.. ولكن الخطأ القاتل فى السيناريو هو استخدامه للمونولوج الداخلى فى مشهد النهاية عندما بدأنا نسمع أفكار

الزوجة وهى ترقب زوجها يجرى العملية وكأنها تقدم لنا مذكرة تفسيرية عما تحس به الآن وما تنوى أن تفعله.. مع أن الموقف كان واضحاً جداً بما يكفى.. وأى متفرج – أياً كان مستوى ذكائه – كان يدرك على الفور أن الزوجة ستعود لزوجها.. ولم يكن هناك أى مبرر لأن نسمع الزوجة تعتذر لحبيبها مقدماً على أنها ستهجره ولا لهذه «الفلاشات» التى تذكرت بها لحظاتها معه.. لقد أخل هذا المونولوج الداخلى بأسلوب الفيلم كله.. لأنه جاء مفاجئاً أولاً طالما أن الفيلم لم يستخدمه من قبل فى مواقف كانت تبرر استخدامه ولكنه استطاع أن يستغنى عنه بالتعبير الجيد بالصورة.. ولأنه ثانياً يكشف عن عجز السيناريو عن تقديم النهاية بدون هذه المذكرة التفسيرية التى كان حسين كمال بالتأكيد قادراً على تقديم نهايته بدونها وبمجرد استخدامه الذكى للصورة..

● الإخراج: يقدم حسين كمال فيلمه بفهم كامل لدقائق اللحظات الشعورية التي يتعامل معها.. وبأسلوب شديد النعومة والشاعرية يقترب فيه إلى حد كبير من المدرسة الفرنسية.. إن الحس الراقى يشيع فى العمل كله.. والقدرة على توظيف كل مكونات الصورة السينمائية من تكوينات جمالية وأحجام للقطات يغلب عليها اللقطة الكبيرة (الكلوز) التي تقترب أكثر من الإنفعال الداخلى.. ثم الاستخدام الجيد لحركة الكاميرا والممثل فى علاقات حية مع الديكور.. كل هذا يكشف عن قدرة حسين كمال على أن يصنع سينما راقية ترتبط تماما بالموضوع الذى تقدمه.. وهي سينما تدهشنا طالما أن حسين كمال قادر على تقديمها.. فلماذا يتنازل عنها إذن؟

● المونتاج: تحافظ رشيدة عبد السلام على الإيقاع الهادىء الذى يتناسب مع فيلم كهذا.. ولكن نعومة الموضوع لا تعنى بالضرورة بطء الإيقاع.. وفى أجزاء كثيرة فى منتصف الفيلم هبط الإيقاع إلى حد الملل والتكرار الذى كان يمكن تلافيه بمزيد من التركيز وشدة الإيقاع..

● التصوير: يحقق عبد المنعم بهنسى أفضل د ستوياته حتى الآن وإن كان من الظلم تقييم عمله من خلال النسخة المعروضة حالياً التى لا يبدو أنه قد تم تصحيحها فى المعمل لضبط مستويات الضوء فيها بحيث جاءت بعض اللقطات فاتحة تماماً بسبب التعريض الزائد.. وهو ما يتحمل مسئوليته مدير التصوير أيضاً الذى ضاعت منه بعض اللقطات الغارقة فى الضوء بسبب عدم التحكم فى فتحة العدسة أو استخدام الفلتر..

● الديكور: يقدم نهاد بهجت عالماً من الثراء اللونى والجمالى فى شقة الزوجة بالتحديد يرتفع به بذوق ومستوى الديكور فى الفيلم المصرى الذى تجمد منذ خمسين سنة عند نفس الصالة التي يصعد منها سلم دائرى فى اليمين والشمال.. وحيث يتم تصوير ٢٧ فيلماً فى كل ديكور قبل هدمه وسواء كانت القصة تجرى فى الريف أو المدينة أو وادى النطرون.. ومحاولات نهاد بهجت المستمرة. تحول الديكور إلى شيء «مثقف».. بحيث يصبح ممكناً توظيف جمالياته كعنصر من عناصر التعبير السينمائى.. وقد كنا نعيب عليه باستمرار أن ذوق ديكوراته يبدو أحياناً أرقى من مستوى الناس أبطال الأفلام.. ولكنه فى هذا الفيلم يجد مبرراً من ظروف الشخصية نفسها

ليصنع هذا العالم البصرى الجميل.. ويساعده المخرج حين يجيد - وهى مسألة نادرة - توظيف الديكور والإكسسوار توظيفاً سينمائياً كما حدث فى الاستخدام الذكى للساعات المعلقة على الحوائط وللوحات الفنان وجدى حبشى.

● الموسيقى: لعلها أول مرة تذكرنا موسيقى فيلم مصرى بالاستخدام الذكى للموسيقى فى الأفلام العالمية.. إن هانى مهنى يتفوق فى صياغة موسيقاه الجميلة بحيث تصبح جزءاً حيوياً من بناء الفيلم.. وهو لا يصخب ولا يثرثر كثيراً وإنما يطور «تيماته» البسيطة تطويراً سينمائياً بديعاً بالفعل..

● التمثيل: مرة أخرى تؤكد نادية لطفى أنها ممثلة نادرة تملك منجماً من العواطف والإنفعالات هو وجهها المدهش.. ومثلما فعلت فى المشهد الواحد الذى عبرت فيه بعينيها فى «المومياء» فإنها تصل إلى قمتها فى هذا الفيلم فى المشاهد الصامتة التي تصبح فيها فى مواجهة الكاميرا وحدها فى لقطة كبيرة.. ويصبح على الممثل أن يملك وسيلته الخلاقة فى توصيل كل شيء إلى المتفرج بمجرد قدرته على التعبير.. إن على هذه الممثلة العظيمة أن تحرص على هذا المستوى أياً كانت إغراءات «بديعة».. أما الدور الرائع الثانى فهو دور أحمد مظهر الذى يحقق أفضل أداء له على الإطلاق ويجسد شخصية الطبيب المشغول بعمله عن زوجته باقتدار كامل.. ونجح محمود ياسين فى شخصية جديدة عليه تماماً.. استطاع بها حسين كمال أن يخرجه من إطار شخصياته المكررة وأن يستخرج وجوهاً أخرى للتعبير من هذا الممثل الموهوب..!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/١٠/٢٥

الحب.. تحت الهزيمة!

فى رواية نجيب محفوظ «حب تحت المطر» مثل كل رواياته الأخرى.. إمكانية هائلة لصنع فيلم رائع عن مصر.. مصر الحقيقية التى يضع هذا الكاتب العظيم يده بحساسية فائقة على نبضها.. وليست مصر الوهمية اللاهية التى تقدمها أفلامنا عادة..

وفى هذه الرواية تشريح جرىء وشديد المرارة للازمة الطاحنة التى مزقتنا جميعا فى السنوات السود بعد هزيمة ٦٧.. حينما تصورنا أن العالم قد انتهى.. وأن كل شىء قد انهار.. وأننا فقدنا كل شىء .. ليس فقط مزيدا من الأرض.. وإنما أنفسنا أولا وأخطر من أى شىء..

لقد كان طبيعيا أن تكون للهزيمة العسكرية انعكاسات اجتماعية رهيبة.. حيث أن هزيمة ٦٧ نفسها لم تكن إلا نتيجة لظروف ا جتماعية شديدة الفساد والتخلف.. فالحروب لا تدور فى فرا غ.. والتركيبة الديكتاتورية للمجتمع قبل ٦٧ لم يكن ممكنا إلا أن تؤدى إلى هزيمة بهذا الحجم..

ولم يكن الناس قبل ٦٧ وبعدها.. منفصلين عما يحدث .. ولم يكن ممكنا أن تفرغهم من أشرف وأنقى ما فى الإنسان المصرى ثم تطالبهم بعد ذلك بأن ينتصروا.. وكان طبيعيا بعد حدوث الكارثة أن تزداد الأزمة عنفا.. أزمة على كل المستويات.. فقد الناس فيها إيمانهم بكل شىء.. وكان ضروريا أن تتكثف الأزمة الاقتصادية مع الانكسار السياسى والعسكرى لتؤدى إلى خواء روحى مخيف سقطت معه كل القيم.. وأصبحت المسألة بالنسبة للبعض مسألة مجرد النضال من أجل البقاء.. بينما تحولت عند البعض الآخر إلى مزيد من الصعود على حساب موت الجميع وبؤسهم..

وهذه الفترة المخيفة فى تاريخ مصر القريب - فترة ما بعد ٦٧- هى ما تجسده رواية نجيب محفوظ من خلال نماذج من الشباب الجامعى عاشوا المأساة حتى النخاع ودفعوا ثمنها بالكامل دون أن يكونوا صانعيها.. فنحن أمام ثلاث فتيات تخرجن فى الجامعة ليبحثن عن حلم الحب والبيت والعمل.. ليجدن أن كل هذا لا يساوى ثمن «بلوزة» من الشواربى.. بينما كل الأبواب مفتوحة إلى هذه الشقة أو تلك.. حياة قنديل تكتشف فى بيت المصور السينمائي عادل أدهم عالما فسيحا من اللذة مقابل الفلوس التى لاتجدها بالتأكيد فى بيت أبيها لفقير جرسون المقهى.. بينما أخوها محمود قابيل يقضى أجمل أيام حياته فى الخنادق في انتظار معركة تعطى الأشياء قيمة..

وماجدة الخطيب تخوض معركتها الخاصة كل يوم مع خطيبها القاضى الشاب حمدى أحمد الذى ما زال يحمل بقية من قيم قديمة لم يجرفها بعد غبار الهزيمة الأسود.. وأخوها الطبيب الشاب محمد وفيق يصدق أن هذا المناخ يمكن أن يسمح له بأن يصنع شيئا لبلده ولكنهم يلقون ببحثه عن البلهارسيا فى سلة المهملات فيكون البديل الوحيد أمامه هو أن ينقلب إلى النقيض.. فيقرر الهجرة إلى أمريكا.. ومنى جبر تقرر أن تبدأ صفحة جديدة نظيفة حين تقع فى حب المقاتل محمود قابيل شقيق صديقتها حتى بعد أن فقد بصره فى معارك الاستنزاف.. الفتيات الثلاثة يعترفن إذن بأن الماضى الأسود الذى بعن فيه أنفسهن بثمن بلوزة ومصاريف الكتب وأجر التاكسى.. يجب أن يتوقف.. وأن الحب والعمل والمستقبل هو شىء يستحق أن يناضل الإنسان من أجله لكى ينقذ ما تبقى له من كرامة.. ولكن قصص الحب تصطدم بالهزيمة على المستوى الشخصى من نفس التركيبات الا جتماعية التى صنعت هزيمة بلد كامل.

وهنا تتشعب الخيوط العديدة وتفقد الأحداث منطقها .. إن السينما تعرض الواقع الحقيقى فجأة حين يكتشف أحمد رمزى المخرج الشهير خطيب حياة قنديل المدرس الشاب عبد المنعم كامل فيحوله بقدرة قادر إلى نجم لامع تقع فى حبه النجمة اللامعة الأخرى ميرفت أمين فيفسخ خطوبته لحبيبته القديمة ويتزوج النجمة.. وتتحول الأحداث التى كانت منطقية تماما ونابعة من حياتنا اليومية إلى تركيبة ميلو درامية يلقى فيها المخرج الغيور صلاح نظمى عشيق ميرفت. ماء النار على وجه النجم الشاب.. وتمنح حياة قنديل خطيبته السابقة جسدها لأول رجل يقابلها وتحمل جنينا تحاول التخلص منه فتلجأ لسميرة محسن المرأة الشاذة صاحبة «البوتيك» فى الشواربى والتى تحاول إقامة علاقة معها.. وحينما ترفض فإنها تطردها فى مشهد مفتعل لتكشف سرها لخطيبها النجم المشوه.. وفى نفس الوقت تكون الميلودراما قد وصلت إلى ذروتها حينما يقتل محمد وفيق المخرج زئر النساء أحمد رمزى لمجرد أنه حاول إغواء أخته ماجدة الخطيب.. وبدلا من أن يذهب إلى أمريكا يدخل السجن.. بينما يكون القاضى الشاب حمدى أحمد الذى رفض «تحرر» خطيبته.. قد ألقى بنفسه فجأة فى أحضان راقصة وقرر أن يتزوجها ما دامت كل النساء محكوما عليهن بالسقوط.

وهكذا بعد أن يكون السيناريو قد قدم فى نصف الفيلم خطوطا محكمة ومنطقية وواقعية تماما فإنه يزحم نفسه بعديد من الشخصيات والأحداث المتشابكة لأنه أراد أن يقول كل الأشياء بضربة واحدة كان لابد معها أن يفقد التركيز ويلجأ إلى «ميلودراما الكوارث» التى أفسدت المادة الخصبة التى كانت كافية لصنع فيلم جيد.. وعندما تترهل الخيوط العديدة وتتعقد الدنيا كلها يحس الفيلم بأنه وقع فى مأزق.. فلا يجد شيئا ينهى به هذا الحشد المزدحم إلا أن يلجأ للحيلة القديمة.. أن يكتب على الشاشة لافتة عن حرب أكتوبر يتصور أنها تحل كل شىء.. ونحس أنها حيلة دخيلة على السينما لأنها لا تنهى الأحداث حلا دراميا مقنعا ومن واقع الأحداث نفسها..

فى الفيلم عرض صادق وشديد الجرأة لنماذج من حالات التمزق المادى والأخلاقى والخواء الروحى والعاطفى المرير الذى عاشه شبابنا بعد ٦٧.. ولكن معالجة هذه النماذج فقدت الكثير من قيمتها حينما جنحت إلى الصدفة والميلودراما والوجوه المشوهة بماء النار والعيون التى فقدت النور.. ولم يكن هناك تأكيد على البؤس المادى الذى يمكن أن يدفع ثلاث فتيات جامعيات للمتاجرة فى الجسد من أجل أشياء لم يكن واضحا أنهن فى هذه الحاجة الشديدة إليها.. فلا بيوت ولا مظهر ماجدة الخطيب ومنى جبر العائلى كان يدل على هذه الفاقة.. ولا بيت حياة قنديل بنت الجرسون نفسها كان يعكس أى احتياج.. ولا كان هناك أى مبرر درامى أو اجتماعى لهذا التركيز المبالغ فيه على دور السينما فى إفساد هؤلاء الشباب.. فليس العمل بالسينما بالتأكيد هو السبب فى أزمة الشباب بعد ٦٧.. ولا كان هناك مبرر أيضا للاستغراق فى قصة حب نجمة السينما ميرفت أمين للوجه الجديد ثم الإخلاص له حتى بعد تشويه وجهه الوسيم.. فطبيعة مثل هذه الشخصية تتنافى مع هذا الوفاء.. وبينما يلعب عماد حمدى دوراً من أهم شخصيات الفيلم تتجسد فيه أحلام الفتوة القديمة التى تبحث عن وسيلة لقهر إسرائيل.. فإن الفيلم لا يوظف هذه الشخصية الخصبة توظيفا جيدا ويفتعل موقفا مضحكا للسيدة العجوز التي تلجأ إليه لتذكره بأمجاده أيام كان «فتوة السبتية» وتطلب منه أن يثأر لابنها المقاتل الذى استشهد فى خنادق القتال!

ولكن حسين كمال يقدم مرة أخرى مستوى من أحسن مستوياته كمخرج.. ويقدم مشاهد ممتازة مثل مشهد تمثيل فيلم عن المعركة من ممثلة لا تؤمن بأى معركة وهو المشهد التى تؤديه ميرفت باقتدار كبير يجعله أفضل أدوارها فى السينما على الإطلاق..

ويرتفع التمثيل فى الفيلم عموما إلى أفضل مستوى بالنسبة لكل ممثليه وخصوصا أداء أحمد رمزى فى شخصيته الجديدة اللافتة للنظر.. وماجدة الخطيب .. وحمدى أحمد الذى يبدو كعادته ممثلا كبيرا فى أدوار صغيرة.. وتواصل حياة قنديل تأكيد موهبتها التي بدأتها بدورها الصغير فى «أين عقلى».. وبينما يثبت محمد وفيق أنه أحد الوجوه الشابة العديدة التى لا تعترف بها السينما لأسباب مجهولة .. فإن محمود قابيل يتقدم خطوة أكثر..و عبد المنعم كامل يبدأ بداية لا تجعلنا نرفضه تماما.. فنحن فى أمس الحاجة للخلاص من الوجوه المكررة.. المقررة وهذه ميزة أخرى لحسين كمال..!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/١١/١

«النداهة».. تفسير اقتصادى

قصة يوسف أدريس متوسطة الطول «النداهة» تعطى إمكانيات جيدة لصنع فيلم سينمائى.. ولكنها تسبب فى نفس الوقت مشكلة هامة لكاتب السيناريو.. هى عدم سماح مادتها بصنع نسيج فيلم روائى طويل بالمنطق السائد فى السينما المصرية.. رغم أن أية فكرة فى الدنيا رغم قصرها تصلح مادة لفيلم طويل لو توفر لها كاتب السيناريو الذى يستطيع أن يفهم روحها وأعماقها وينسج منها مادة خصبة يستخلص فيها كل معانيها وأبعادها التى يستطيع ربطها بالواقع الخصب المحيط بها والذى لا يمكن أن تكون له حدود.. ومع قدرة كاتب السيناريو أيضاً وأولاً على إعطاء المعادل السينمائى للفكرة المكتوبة..

وفى حالة «النداهة» مثلاً فقد كنت أتصور أن الفكرة الأصلية البسيطة التى أراد يوسف أدريس أن يقدمها هى أن هناك نداء قاهراً يشد فتحية الفلاحة الفقيرة إلى القاهرة المدينة الضخمة الغنية الصاخبة لكى تلقى هناك مصيرها القدرى الذى لا فكاك منه.. والذى قد لا يكون الاغتصاب الجسدى.

السقوط بمعناه الكامل الشامل: مدينة كبيرة قاسية تسحق الصغار من أبناء الريف القادمين إليها بحثاً عن فرص أفضل فى الحياة.. وهو موضوع قدمته السينما العالمية كثيراً.. ولكنه لا يصدق على بلد كما يصدق على مصر.. حيث تمثل القاهرة منطقة جذب مخيفة ليس فقط للمتعلمين وأشباه المتعلمين الذين يبحثون عن فرصة العمل «كأفندية».. بل وحتى للباحثين عن مجرد الرزق حيث لم يعد الصعيد منطقة البطالة المقنعة كما كان الشائع منذ عشرين عاماً.. بل أن القاهرة نفسها - ونتيجة لأسباب عديدة لا مجال هنا لتحليلها - أصبحت مقراً لجياع ومتعطلى مصر كلها بحيث قد يخطر لك أحياناً - وهو غير صحيح بالطبع - أن مصر كلها تقيم فى القاهرة!

والتفسير الوحيد لهذه الظاهرة فى تقديرى الشخصى تفسير اقتصادى.. فإنعدام الصناعة وتدهور الزراعة وفقدان أي وسيلة للعمل الحقيقى والتمركز الإدارى المخيف فى القاهرة حول مصر كلها إلى مدينة واحدة.. هي بالنسبة لجماهير الريف والصعيد القاهرة.. التي ليس من قبيل

الصدفة فى تصورى إننا نسميها «مصر».. وبصرف النظر عن الطابع الأسطورى لمدينة القاهرة فى خيالات سكان الريف.. فإنها المكان الوحيد الذى يجدون فيه كل شىء.. ابتداء من الوظيفة إلى العلاج إلى أولياء الله إلى الموافقة على أى ورقة تحل أى مشكلة.. وقد كان شىء من هذا كله يدور بالتأكيد فى رأس فتحية بطلة «النداهة» وهى تحلم بالذهاب إلي القاهرة.. وإذا كان علينا أن نتعامل مع فتحية الفيلم وليست قصة يوسف إدريس.. فإننا لا يمكن أن نوافق على التصور الرومانسى للقاهرة فى ذهن فلاحة شابة كهذه.. فلم يكن هناك أى مبرر أو «مفجر» منطقى لأن تتصور فلاحة فقيرة هذا التصور ولكى أجعل كلامى مفهوماً بقدر الإمكان فإن علينا أن نتذكر المشهد الذى حكت فيه صديقتها العائدة من القاهرة عن العالم السحرى الذى تركته هناك.. فهل كان فى كل الصور الساذجة التي قدمتها ما يمكن أن يغرى فلاحة شابة بالذهاب إلى القاهرة وهو القرار الذى لا يدرك مدى خطورته بالنسبة لفتاة ريفية إلا من عاش فى ريفنا لبعض الوقت؟

يبقى عنصر الإغراء الوحيد الآخر.. وهو رغبتها فى الزواج من حامد الذى يعمل بواباً بالقاهرة (شكرى سرحان).. أن فتحية لم تكن تحبه.. بل ولم يكن ليخطر لها على بال قبل أن يتقدم هو للزواج منها.. بل إنها على العكس كانت مرتبطة أكثر بالغفير جابر (حسين الشربينى) الذى كان يلح فى طلبها قبل ذلك والذى كان واضحاً أنها تميل للموافقة عليه لولا أن ظهر حامد فجأة فى حياتها مندوباً «للنداهة»!

إن عنصر الترجيح إذن بين جابر وحامد لم يكن ميلها العاطفى للأخير.. وإنما مجرد كونه الوسيلة الوحيدة لتحقيق حلمها بالقاهرة.. فما هى جذور هذا الحلم من واقع حياة فتحية الفلاحة الشابة الفقيرة بمدينة كبيرة ضخمة مخيفة تلتهم الناس؟

لقد لجأ الفيلم من البداية إلى التفسير الأسطورى لهذا الحلم وبشكل واضح جداً وشديد التحديد.. وذلك فى «البرولوج» الذى قدمه قبل العناوين عن الفلاح الذى سمع «النداهة» تناديه بين الحقول إلى مصيره المجهول الذى انتهى به إلى أن يفقد عقله ويتحول إلى عبيط القرية التقليدى الذى يتصايح حوله الأطفال.. وبغض النظر عن إعجاب حسين كمال الشخصى بهذا المشهد الذى يجيد تنفيذه بالفعل والذى قدمه من قبل فى «شىء من الخوف» مع الممثل أحمد توفيق.. فإن هذا التجسيد المباشر للأسطورة فرض على الفيلم من البداية تصورات خاطئة.. إن شباب القرية يستجيبون لصوتها الجميل وتغريهم بشتى المغريات حتى يتركوا بيوتهم أو حقولهم ويتبعوها لكى تقتلهم وتلقى بأجسادهم في الترع.. هى إحدى رواسب (الميثولوجيا) الغامضة والمسيطرة بشكل طاغ على عقول فلاحينا.. ولقد كانت «النداهة» أحد الكوابيس المخيفة فى طفولتى فى القرية والتى ربما لم أستطع التخلص منها عاطفياً - رغم تخلصى منها عقلياً بالطبع - حتى اليوم.. ولعل كل القادمين مثلى من الريف يدركون جيداً من هي النداهة ومن تعنى بالنسبة للفلاحين.. وهذا ما لم يدركه حسين كمال بالطبع حتى على مستوى تنفيذه المشهد.. فالنداهة أولاً لا تظهر بالنهار أبداً..

حيث يكون الفلاحون غارقين فى عملهم اليدوى الشديد الواقعية والذى لا محل فيه لأى أساطير.. وهذه فى ذاتها إحدى أعاجيب الفلاح المصرى أقدم فلاح في التاريخ.. الواقعى جداً بالنهار والأسطورى جداً بالليل.. والذى قد يكون أكثر فلاحى العالم «علمانية» فى تعامله مع الأرض.. ليس بمعنى استخدام «العلم» بالطبع فليست هذه مسئوليته وإنما بمعنى استخدام الواقع في عمله وحساب قدرات الأرض والماء والجو وعنصر الزمن حساباً فطرياً عبقرياً لا يتعامل أبداً مع الأساطير والمعميات وربط العملية الزراعية بالمعتقدات الدينية والفلكلورية كما هو شائع في كثير من المناطق الزراعية المتخلفة.

وإذا كنت قد استطردت فى هذه النقطة ربما أكثر مما يجب فلكى أبدى اعتراضى على تصدى فنانى القاهرة - كتاب سيناريو ومخرجين - لموضوعات من صميم التكوين الميثولوجى للريف المصرى دون معرفة حقيقية بهذا الريف.. أن محاولة تجسيد الأسطورة وربط المخرج أولاً فى تصوير المشهد بالنهار.. وهى ليست مجرد غلطة فى اختيار الزمن.. فإن الليل هو شرط ضرورى لإضفاء جو «الفانتازيا» على الحدث.. بينما يفرض النهار معضلة «واقعية» لا يمكن حلها.. بدليل أن الفلاح عندما استجاب للنداهة وتبع صوتها لم ندر ما الذى حدث له بالضبط وإن كنا فوجئنا به يخرج مجنوناً.. والسبب بالطبع هو أن شيئاً لا يمكن أن يحدث لأن الأسطورة هى مجرد أسطورة.. ولو أن حسين كمال صور مشهده بالليل وجعل الفلاح يتعرض لجنية حسناء تنهشه جنسياً ثم رأينا جسده بعد ذلك يطفو على الماء لكان هذا تعبيراً أفضل عن الأسطورة والواقع معاً.. وإن كان فرض التصورات الخاصة للناقد على الفيلم مبدءاً خاطئاً بالطبع ويصلح لصنع فيلم آخر..

ومع ذلك فليست المشكلة فى مشهد البداية فى حد ذاته بقدر ما هى فى أنه فرض تفسيراً أسطورياً على مصير فتحية بدلاً من التفسير الوحيد الممكن - فى تقديرى الشخصى - وهو التفسير الاقتصادى.. فرغم أن يوسف أدريس - وهو أحد المؤمنين بلاشك «بالتفسير الواقعى للواقع» استخدم الأسطورة منطلقاً لقصته إلا أنه لم يكن يقصد بالتأكيد تفسير الواقع أسطورياً.. إن الأسطورة كما هو واضح هى مجرد أداة فنية أو نوع من استخدام الرمز فى مجرد حدوده كرمز.. بمعنى أن يوسف أدريس وضع أيدينا على «النداهة» كشىء يدعو فتحية إلى القاهرة.. مع ترك الحرية كاملة لنا لتفسير هذا «الشىء» حسب فهمنا للواقع.. ووواقع فتحية وأية فتاة فلاحة فقيرة أخرى فى قرية كهذه - هو واقع متخلف اقتصاديا.. والفقر هو المحرك الأول لكل الأحداث والعلاقات وحتى الأحلام فى الريف المصرى.. وهى حقيقة يبدو أنها مازالت «تدهش» بعض صانعى السينما المصرية..

إن الفقر الشديد والحرمان والكامل من كل شىء هو الدافع الوحيد لأن تحلم فتحية ونبوية وسعدية بالذهاب إلى القاهرة ومن هنا فإن الخطأ الأساسى فى بناء السيناريو هو عدم التركيز

على ظروف القرية الاجتماعية التي تدفع فتحية إلى الهرب.. بل إنه على العكس يرسم صورة زائفة تماماً لفتاة تعيش وحيدة مع أمها في مستوى «مائع» اقتصادياً دون أن يفسر لنا حتى مصدر عيشهما أو من يعولهما.. وقد كان توضيح هذا البعد الاجتماعى للفتاة وأمها أجدى بكثير من هذه الصور الساذجة لفتاة تحلم بالقطار والانطلاق والابتسام ببلاهة على شاطئ الترعة التى قدمها المخرج من ناحيته كأنها بحيرة لوزان..

ولا ينحصر القصور فى التفسير الاجتماعى لواقع فتحية فى هذا التمهيد الرومانسى لحلمها بالقاهرة فقط.. وإنما يمتد بالضرورة إلى جعل الشاب الذى يغتصبها جنسياً فى القاهرة هو مهندس كمبيوتر يمثل قمة التقدم التكنولوجى ويحل طلاسم آلات شديدة التعقيد والتقدم.. وبغض النظر عن أن مصر أولاً لم تصل إلى هذا الحد من التقدم.. ومازال الكمبيوتر عنصراً دخيلاً على جسد شديد التخلف.. فإن هذه من باب أولى لم تكن مشكلة فتحية بالتحديد.. لقد كانت طبيعة الأمور تقتضى أن ينبع عنصر «الإغراء» من واقع الشخصية نفسها.. أى أن يكون الرجل القادر على إسقاط كل التراث الأخلاقى لهذه الفتاة الفقيرة نقيضاً لواقعها الفقير المتخلف.. وهنا يمكن أن يكون أى (أفندى) مقتدر مادياً قادراً على إغرائها.. ولكن الفيلم ولأسباب طموحة جداً وضع (الكمبيوتر) نقيضاً للقرية المصرية.. وهى مسألة مضحكة جداً.. فإن التحدى الذى يواجه قريتنا لا يمكن أن يكون الكمبيوتر.. بل مجرد الرغيف الساخن الأبيض والصنبور الذى عندما تفتحه ينزل الماء!!

● نشرة «نادى السينما» السنة ٨ – النصف الثانى – العدد ١٩–١٢/١١/١٩٧٥

«ومضى قطار العمر».. بالتركى!

لا جدال فى قدرة فريد شوقى كممثل جيد.. يمكن أن يعطى أكثر مما أعطى حتى الآن.. وهناك لحظات نادرة فى أفلام معدودة استطاع فريد شوقى أن يكشف عن قدرته هذه عندما كان يجد الدور الجيد والمخرج الجيد.. ويمكن أن يكون دوره فى «الفتوة» و«بداية ونهاية» نموذجين لهذه اللحظات النادرة للأداء الجيد لفريد شوقى وسط قدر هائل من الأدوار الرديئة بدد فيها طاقته فى أفلام الضرب والقفز التي لا يمكن أن تعطى قيمة حقيقية لأى ممثل.. ولم يكن الذنب ذنب فريد شوقى بالطبع إذ أنه وجد نفسه - مثل عدد كبير آخر من ممثلينا الموهوبين - جزءاً من تركيبة السينما التجارية الرديئة..

ولا يستطيع أحد أن ينكر قدرة فريد شوقى على الاستمرار.. أو ينكر احتفاظه بجماهيريته الكاسحة كبطل شعبى لدى جماهير الدرجة الثانية والثالثة وهى الأغلبية المؤثرة بلاشك بين جماهير السينما المصرية.. فرغم أفول نجم كثير من ممثلى جيله.. استطاع فريد شوقى أن يبقى نجم شباك مستقلاً بذاته وبطابعه الخاص.. رغم كل أجيال «الفتيان الأوائل» الذين تعاقبوا على ما يسمى «بعرش الشاشة المصرية».. وأيا كان مستوى الكم الهائل من الأفلام التي مثلها على مدى عشرين عاماً أو تزيد.. فلم يكن هناك شك فى أن هذا الممثل يملك جوهراً أفضل من كل ما يقدمه ولم يتم توظيفه كما يجب فى إطار سينما رديئة بطبعها..

ولقد كتب فريد شوقى قصص بعض أفلامه بنفسه على حد تعبيره.. منها ما كان خامة صالحة بالفعل لأفلام جيدة بالنسبة للإطار العام للسينما المصرية.. مثل «الأسطى حسن».. ولكن فريد شوقى لا يستطيع أن يزعم بالتأكيد أنه مؤلف سينمائى.. وأفضل له بالتأكيد أيضاً أن يركز على تطوير نفسه كممثل.. من أن يحاول أن يصبح شيئاً آخر لن ينجح فيه بتاتا.. إن خبراته التمثيلية زادت الآن بعد سنوات العمل الطويلة.. وجميل أن يفكر فى توظيف هذه المرحلة الجديدة من موهبته بعد أن كبر سنه وجسمه بشكل واضح.. بحيث يؤكد لنفسه شخصية واتجاها أكثر جدية واتزاناً من مجرد القفز والضرب والجرى وراء العصابات ووقوع الفتيات فى حبه..

وما يدعو للاطمئنان هو أن فريد شوقى نفسه أدرك ذلك وبدأ يعد نفسه له.. ولكن ليس معنى

المرحلة الجديدة على الإطلاق أن يفكر فى تأليف القصص أو فى ارتكاب «حماقة» الإخراج.. فهذه ليست وظيفته وليست مطلوبة منه..

وجميل أن ينتج فريد شوقى ويمثل فيلم «ومضى قطار العمر» الذى اشترك فى كتابة السيناريو له مع مخرجه عاطف سالم وأحمد عبد الوهاب.. فالفيلم جاء بالفعل خالياً من الابتذال الذى يلجأ له نجوم السينما عادة عندما يفكرون فى الإنتاج كمجرد وسيلة للكسب السريع الرخيص.. وفى الفيلم محاولة لمعالجة موضوع اجتماعى يلتقط أبطاله من قاع المجتمع.. ولكن الجرأة المخيفة هى أن يكتب فريد شوقى على الشاشة أن القصة من تأليفه.. لأنه يعلم بالتأكيد أن القصة منقولة بالحرف الواحد من الفيلم التركى «بابا» الذى عرض ضمن أسبوع الفيلم التركى بسينما رمسيس في الفترة من ٢٦ مارس إلى أول أبريل ١٩٧٣.. وكان الفيلم التركى من تأليف وإخراج وتمثيل أيلماز جونى الذى عرض له فى نفس الأسبوع فيلم آخر بعنوان «المتشائمون»..

وفى فيلم «بابا» التركى يلعب أيلماز جونى دور المراكبى الفقير جمال الذى يستأجر قارباً صغيراً من صاحب العمل الثرى كمال بك.. ولكن المراكبى الفقير تضيق به سبل العيش ويعجز عن إعالة زوجته وطفليه ويحاول السفر إلى المانيا الغربية سعياً وراء فرصة عمل أفضل.. ولكنه يعجز حتى من السفر.. فيغريه كمال بك صاحب العمل على أن يعترف بارتكاب جريمة قتل ارتكبها ابنه المدلل كوارى بك مقابل تكفل الأب الثرى صاحب العمل بالإنفاق على طفلى المراكبى الفقير أثناء بقائه فى السجن.. وبعد سنوات عديدة يخرج المراكبى الفقير من السجن ليكتشف أن الشاب المدلل الذى دخل السجن بدلاً منه لم يكتف بذلك.. بل واغتصب زوجته أيضاً مما دفعها للانتحار.. ويدفع بابنة المراكبى الشابة إلي احتراف البغاء.. بينما أصبح ابنه واحداً من عصابة القاتل الثرى.. ويذهب المراكبى للانتقام ويقتل كوارى بك بالفعل.. فى نفس اللحظة التى يدخل فيها ابنه الذى لا يعرف هذه الحقائق المخيفة كلها فيقتل أباه.. وعندما يكتشف المأساة يصرخ ملتاعاً: بابا!!

هذه هى قصة الفيلم التركى «بابا» التي ألفها ومثلها وأخرجها ايلماز جونى.. وهى نفسها وبالحرف الواحد – باللغة العربية طبعاً – قصة فيلم «ومضى قطار العمر» التى يكتب فريد شوقى عليها وبجرأة يحسد عليها أنها من تأليفه.. ويلعب هو فيها دور المراكبى الذى تحول إلى «جناينى» فى قصر يملكه عماد حمدى وزوجته زوزو ماضى وابنهما المدلل سمير صبرى الذى يرتكب الجريمة ليذهب فريد شوقى إلى السجن تاركاً زوجته ناهد شريف لتلقى مصيرها الفاجع ولتصبح ابنتها بوسى بغياء، وابنها حمدى حافظ تابعاً غير مفهوم الوظيفة بالضبط لسمير صبرى.. وليصرخ حمدى حافظ بعد أن قتل أباه: بابا.. ويتم تثبيت الكادر مع كلمة النهاية!

إن الفاجعة الحقيقية في هذا الفيلم ليست فى أنه نسخة بالكربون من فيلم تركى أو هندى.. فلقد عاشت السينما المصرية عمرها كله تصنع هذه الحكاية بشكل عادى جداً وبلا خجل.. ولكنهم

فى السنوات الأخيرة بدأوا يشيرون إلى المصدر بحروف صغيرة تائهة على الشاشة وسط أسماء المخرجين وكتاب السيناريو العباقرة..

ولكن فريد شوقى كان جريئاً جداً بحيث لم يتجاهل حتى مصدر القصة الأصلى - وهى مسألة تحدث يومياً فى أحسن الأفلام - بل وكتب أيضاً أنها من تأليفه.. وهى مسألة غير مفهومة على الإطلاق.. فما الذى يمكن أن يكسبه ممثل كبير مثل هذا من نسبة هذه القصة أو تلك إلي نفسه؟ وهل خطر على باله أنه الوحيد في مصر كلها الذى شاهد أسبوع الفيلم التركى عام ٧٣؟

لقد كانت القصة مغرية لتجار الفواجع فى السينما المصرية الذين سمعت فى حينها أنهم تنازعوا حول الانقضاض عليها لتمصيرها باعتبارها دجاجة تبيض ذهباً.. ويبدو أن فريد شوقى كان طيبا بما يكفى ليقع هو فى هذا المطب وبلا أى «لازمة»!!

إن هذه الواقعة تشغل هذه المساحة كلها من هذا النقد لأنها تصدر من ممثل احترمه بالفعل.. ولأنها أدهشتنى دهشة مخيفة.. خصوصاً عندما يشترك فيها مخرج كبير مثل عاطف سالم احترمه هو الآخر.. وياليت الاثنين «الكبار» قدما بعد ذلك فيلماً جيداً يستحق الاحترام أو يغفر لهما هذه الجرأة المذهلة.. بل ليتهما قدما فيلماً على مستوى الفيلم التركى الذى تميز بمستواه التكنيكى الجيد بالنسبة لهذا النوع من أفلام الميلودراما.. ففضلاً عن عدم معقولية كل ما تراه على الشاشة.. ابتداء من توفر كل هذه الكمية من الكوارث فى فيلم واحد بحيث كانت النساء تنهنه بالدموع ورائى فى سينما ميامى.. إلى تجمع كل هذه الكمية من الشر فى سمير صبرى إلى حد لا يصدق.. إلى التناقض الغريب بين معاملة عبد العظيم باشا على وولده محسن وزوجته الهانم (زوزو ماضى) لأسرة الجناينى بمنتهى القسوة الوحشية.. وبين سماحهم لزوجة الجناينى وابنته بالاستحمام في البانيو الفخم فى قصر الباشا لكى يكون هناك مبرر لتحدث هذه الكوارث كلها!..

إن الفيلم محاولة رخيصة لاستدرار دموع الناس من خلال «تقليب مواجعهم» وإيقاظ حاسة النكد الأزلى فى أعماقهم.. ولا يمكن أن تصنع الدموع والكوارث فناً حقيقياً.. خصوصاً حينما يهبط مستوى عاطف سالم فى الإخراج إلى حد مؤسف يبدد فيه هذا المخرج قدراته فى أفلامه الأولى وفى «أين عقلى».. وبحيث يضيع مستوى الأداء الجيد لفريد شوقى ولناهد شريف التى تقدم أحسن مستوياتها للمرة الأولى.. وأخشى أن تكون الأخيرة!!

- مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/١١/١٥

«امـــــرأتان»

هنام سـؤال مبدئى عن صلاحيـة «مروحـة الليدى وندرميـر»لأوسكار وايلد لآن تصبح فيلماً مصـرياً يعرض على الناس عام ٧٥ تحت اسم «امرأتان».. فى القيمـة الهائلة لهذا العـمل التى تجعل من الضرورى أن نشاهده جميعاً اليوم من خلال نيللى ونور الشريف وأحمد مظهر وهدى رمزى؟ وما عـلاقة هذا النص الأجنبى أصـلاً بالحياة والسلوك والمشاكل الحقيقية فى المجتمع المصرى؟

إن مبدأ تحويل الأعمال الأدبية العالمية إلى أفلام مصرية ليس مرفوضاً فى ذاته.. ولكن بشرط أن تكون فى هذه الأعمال معان وأفكار قابلة للنقل إلى المتفرج المصرى بحيث يفهمها ويصدقها ويحس بأنها قريبة – من قريب أو بعيد – من نوع الواقع الذى يعيشه هو شخصياً، والمشكلات التي يواجهها يومياً.. فهذا هو المبرر الوحيد لأن يدفع صمن تذكرة السينما..

وليس هناك مخرج عالمى واحد أعاد تقديم عمل لشكسبير أو تولستوى أو أى كاتب آخر فى فيلم سينمائى إلا وقدم تفسيره هو الخاص لهذا العمل وحاول أن يربطه بواقعة الحال.. وهو ما لم يصنعه حسن رمزى ومحمد العشرى ونيروز عبد الملك فى «مروحة الليدى وندرمير» وما لم يكونوا قادرين عليه فليست المسألة مجرد ترجمة الحوار إلي اللغة العربية وتحويل مارى إلي نبوية وريتشارد إلى عبد الباسط..

ومن ناحية أخرى.. فإن اللجوء إلى النصوص الأجنبية يثير تساؤلاً آخر مهما: هل انتهت الأعمال المصرية تماماً وفرغ السينمائيون من تقديمها فى أفلامهم بحيث أصبح الدور على أوسكار وايلد؟

ومع ذلك فإن الفيلم الجيد يفرض نفسه.. ونحن مستعدون أحيانا للتغاضى عن الأصل الأجنبى لأى فيلم مصرى جيد على أى مستوى من المستويات السينمائية.. ما دمنا أصبحنا نتلهف على أى محاولة للارتفاع بمستوى الفيلم المصرى ولو على المستوى الشكلى فقط.. رغم أن هذه نظرية خاطئة فى النقد..

أما فيلم «امرأتان».. فالسيناريو طويل وقائم من أول لقطة على أحداث غير منطقية وغير

مقنعة لأنها بعيدة تماماً عن واقعنا بحيث نحس أن المشكلة التى نراها على الشاشة لا تعنى إلا أبطالها؟ بفرض أن هؤلاء الأبطال أنفسهم لهم علاقة بواقعنا..

إن نيللى المتزوجة من محمد الدفراوى تشكو من انشغاله عنها وعن ابنتها.. ومع ذلك فهى تغنى أغنية فى عيد ميلاد ابنتها في أول خمس دقائق من الفيلم.. وبعد أن يغريها صلاح نظمى بلا سبب مفهوم بأن تسهر معه حتى الصباح يحدث الطلاق المفاجئ لتسافر الزوجة التي كانت فاضلة حتى تلك اللحظة.. مع صديقها الجديد إلى بيروت.. وفى الدقائق الخمس الثانية تكون قد غنت أغنيتها الثانية فى أحد فنادق بيروت ومع فرقة من راقصى «الدبكة» الجاهزة دائماً فى أفلامنا لمثل هذه المناسبات وتتحول نيللى فجأة إلى راقصة ومغنية محترفة فى كباريهات بيروت.. ولكنها راقصة شريفة كالعادة ترفض التفريط فى نفسها.. كيف ولماذا؟..

وتحتفل بعيد ميلاد ابنتها البعيدة عنها فى القاهرة فى مشهد كان المفروض أن يثير دموع الجمهور ولكنه أثار ضحكاته الساخرة.. ويجيء طيار من مصر (أحمد مظهر) إلى بيروت ليحب الراقصة المصرية ويطلب الزواج منها.. وبالمصادفة البحتة يكون هذا الطيار صديقاً لنور الشريف الذى أصبح زوجاً لابنتها (هدى رمزى).. لكى تكون هناك فرصة بالطبع لتلتقى البنت بأمها دون أن تعلم أنها أمها.. بل ولكى تتهمها بأنها عشيقة لزوجها فتحدث الفواجع التقليدية التي يسخر منها الناس لأول مرة بعد أن صدقوها طويلاً.. ومن الصعب بعد ذلك تتبع أحداث هذا الفيلم التي لا يمكن أن يتابعها إلا من يقدر على احتمالها حتى النهاية السعيدة التقليدية التي يصيح فيها الجميع بسعادة بلهاء: أمى.. بنتى!

ولقد تصور صانعو الفيلم أن كل هذه الركاكة والسذاجة والافتعال يمكن تغطيتها بسلسلة لا آخر لها من الرقصات والأغاني.. ولكن الجرأة المخيفة هى فى أن تكرر نيللى استعراضاً سبق أن قدمته بنفس التفاصيل وبنفس الديكور فى فيلم «عايشين للحب».. وهو الاستعراض الذى تقدم فيه رقصات أفرنجية وعربية مختلفة.. ومازال هذا الاستعراض لغزاً غير مفهوم.. فأنا متأكد أننى شفته قبل كما أنا متأكد أيضاً أننى شفت هذا الفيلم نفسه قبل كده.. وكثيراً جداً!

● مجلة «الإذاعة» ١٩٧٥/١١/٢٢

«حتى آخر العمر».. ميلودراما أكتوبرية!

مكتوب فى عناوين هذا الفيلم إنه عن قصة لنينا رحبانى.. وإن الإعداد السينمائى والحوار ليوسف السباعى.. والسيناريو لرفيق الصبان ورمسيس نجيب ومحمد مصطفى سامى وأشرف فهمى مخرج الفيلم أى أن هناك ستة كتاب اشتركوا فى صنع المادة الدرامية التي رأيناها على الشاشة.. والغريب أننى رغم هذا الحشد الهائل من الكتاب لم أستطع أن أتبين ما هى بالتحديد المادة الدرامية التي يريد هذا الفيلم أن يقدمها.. ولم اكتشف لها أية قيمة خاصة تساوى هذا الجهد.. كما لم يحاول أحد أن يكشف لنا عن أصل الحكاية.. فمن هى نينا رحبانى مؤلفة القصة الأصلية؟ وهل هى مصرية أم لا؟ وما هى حدود القصة الأصلية نفسها والإضافات التي أدخلها عليها كاتب الإعداد السينمائى وكتاب السيناريو الأربعة؟

صحيح أننا فى السينما نتعامل أساساً مع ما نراه على الشاشة وبغض النظر عن الأصل الدرامى أو الروائى للفيلم.. بمعنى أننا مع فيلم «الحرب والسلام» نتعامل ونناقش بوندارتشوك وليس تولستوى.. وهذه قاعدة صحيحة في النقد السينمائى ولكن عندما تتعلق المسألة بحرب أكتوبر وهو حدث مصرى حاسم في تاريخنا المعاصر – بل الراهن – يصبح مهما أن نتأكد من مصدر أى فيلم يتعامل مع هذا الموضوع فهو ليس مجرد «مناسبة» يمكن أن نعلق عليها كل محاولاتنا لصنع سينما تجارية تثير ضحك الناس أو دموعهم.. ولا يمكن مثلاً أن يكون منطقياً تحويل «جسرووترلو» إلى فيلم مصرى عن أكتوبر كما حدث بالفعل.. وهو رأى شخصى على أى حال يمكن أن يخالفنى فيه الآخرون.. فأسباب وظروف الحرب العالمية الثانية أو الأولى أو أية حرب فى التاريخ مختلفة بالضرورة عن أية حرب أخرى.. والحرب ليست ظاهرة تحدث فى الفرا غ.. إنها ترتبط بالناس الذين يخوضونها بحيث تؤثر فيهم ويؤثرون فيها.. وهذه بديهية كما يخيل إلى.. ومن هنا فحتى عندما لا تصبح الحرب إلا خلفية لنفس الأحداث الميلودرامية التقليدية التي أصبحت (كليشيهات) فى السينما المصرية.. فإن هذه الميلودراما نفسها تستمد ملامحها من المجتمع الذى تحدث فيه.. فليس صحيحاً أن قصص الزواج والطلاق والعجز الجنس هى قصص

«كوزموبوليتان» ذات ملامح تجريدية عامة.. إنما الصحيح أنه حتى هذه القصص لها ملامح اجتماعية مرتبطة عضوياً بطبيعة المجتمع الذى يفرزها.

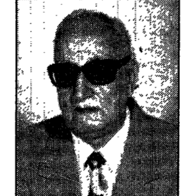
ومن هنا أصبحت حرب أكتوبر فى فيلم «حتى آخر العمر» مجرد ديكور لأحداث يمكن أن تحدث فى سبتمبر أو فى أى مناسبة أخرى.: كما يمكن أن تحدث فى كمبوديا أو فى أى بلد آخر.. ومن هنا تظهر مشاهد القتال العظيم الذى خاضه أبناؤنا الحقيقيون الذين لا يظهرون أبدا في السينما.. وكأنها مجرد استراحات قصيرة ينام فيها الحدث الدرامى الرئيسى للفيلم الذى هو حدث هزيل فى ذاته.. فنحن أمام زوجة شابة فى مواجهة العجز الجنسى المفاجئ لزوجها فما الذى يمكن أن تفعله.. هل تستسلم للإغراءات العديدة من حولها.. أم تخلص لزوجها العاجز حتى آخر العمر؟

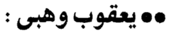
إن أزمة هذا الفيلم الوحيدة هى العجز الجنسي.. وهى أزمة ترتبط بأكتوبر بالصدفة.. فقد كان يمكن أن يصاب بها الزوج نتيجة حادث سيارة.. وكان يمكن أن يصاب بها بلا سبب عضوى على الإطلاق كما يحدث فى الواقع كل يوم..

فما الذى يبقى بعد ذلك من (دراما) الفيلم؟ لا يبقى شىء سوى (ميلودراما القصور) العادية التى يدور فيها الفيلم المصرى منذ خمسين سنة.. فالناس فى هذا الفيلم أغنياء جداً كالعادة.. وأعضاء فى النوادى الفخمة جداً كالعادة.. والديكور والألوان والملابس لامعة جداً كالعادة حتى فى فيلم عن حرب أكتوبر.. والرجل (العادى) الوحيد فى الفيلم الذى يمت لمقاتلى أكتوبر الحقيقيين بصلة هو خادم الخيول (سعيد صالح) الذى اختاروا له اسم (حنطور) والذى لا يصنع شيئاً أكثر من انتظار السادة عندما يهبطون من ظهور الخيل لينظفها لهم ويلقى عليهم النكات التى تبدو من إيقاع الفيلم البطيء وجو البرود والفراغ القاتل الذى يخيم عليه.. والمقاتلون في هذا الفيلم ولسبب غير مفهوم هم من الضباط وليسوا من الجنود العاديين.. لأن قضية الفيلم كما قلت لم تكن حرب أكتوبر نفسها ومعناها ودلالاتها النابعة من ظروف نضال الشعب المصرى.. وإنما هى قضية منى الفتاة الأرستقراطية عضو النادى الفخم الذى تركب فيه الخيل.. والتى تطارد فيه محمود ولكنها تتزوج أحمد.. الذى يصاب بالعجز لأنه بالصدفة طيار مقاتل فى حرب أكتوبر.. والنهاية الغريبة التى ساهم فى كتابتها ستة من كتاب الدراما.. تخترع شخصية جديدة تماماً في الثمن الأخير من الفيلم.. تكون بالصدفة أيضاً عمر خورشيد بملابسه الحمراء وجيتاره.. لكى يتحول فجأة من صديق العمر بالنسبة للزوجة إلى هذا النذل فاقد الأخلاق الذى يحاول اغتصاب زوجة صديق عمره.. هكذا بلا أية تبريرات درامية ولا نفسية ولا فنية.. ولمجرد أن يجد الفيلم مخرجاً من الفقر الموضوعى الذى حصر نفسه فيه من البداية.. ولكى يصل وبافتعال شديد إلى النهاية السعيدة التي لابد أن تنتهى بها كل الأشياء.

إن ما يعنينا فى هذا الفيلم ليس المستوى السيء الشديد الافتعال الذى تم به تنفيذه والذى يعتبر رجعة للوراء بالنسبة لمخرجه الشاب أشرف فهمى.. فقد يكون هذا شيئاً مألوفاً فى الفيلم المصرى.. ولكن ما يعنينا هو حرب أكتوبر نفسها.. التى يجب أن تبقى أكبر من مجرد ستار ملون أو «بانوه» فى ديكور فيلم ردىء ومفتعل!

● نشرة «نادى السينما» السنة ٨ – النصف الثانى – العدد ٢٣ – ١٩٧٥/١٢/١٠





•• يعقوب وهبى :

- من مواليد القاهرة - ٨ يوليه ١٩٣٤.
- عضو مؤسس لجمعية الفيلم - نائب رئيس مجلس الادارة حاليا.
- ساهم فى مراحل الاعداد لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى بعض دوراته الأولى، واعداد وتنفيذ مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى بدءا من دورته عام ١٩٨٤ حتى وصل الى منصب أمين عام المهرجان.
- مسئول عن اعداد وتنفيذ برنامج نادى السينما بنقابة المهن السينمائية (ثلاث سنوات).
- ساعد الناقد فوزى سليمان فى اعداد وتنفيذ برنامج نادى السينما بمعهد جوته الألمانى من عام ١٩٩٠ حتى ١٩٩٩.
- سكرتير المركز الكاثوليكى المصرى للسينما وعضو لجنة تحكيم به (ثلاث سنوات).
- مدير وعضو لجنة تحكيم مهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية وحتى الآن.
- مارس النقد السينمائى من عام ١٩٦٩ فى ، جريدة المساء، مجلات الكواكب، السينما والمسرح، الفنون، العاشر، نشرة نادى القاهرة للسينما، نشرة مهرجانى القاهرة والاسكندرية، نشرة*جمعية الفيلم و«شاشتى».
- ساعد سامى السلامونى فى اعداد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما» ١٩٨٦.
- المشاركة فى دليل المركز القومى للسينما مع آخرين ١٩٨٧/٨٥ واعداد دليل الفنون الذى يصدره المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ١٩٨٩/٨٨/٨٧/٨٦.
- اعداد كتيب «جوائز المركز الكاثوليكى فى ٤٠ سنة» مع نبيل سلامة - جوزيف فكرى وكتيب عن المونتيرة «رشيدة عبد السلام» بمناسبة تكريمها فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى .
- اعداد بانوراما السينما المصرية التى يصدرها صندوق التنمية الثقافية ١٩٨٨-٢٠٠٠ مع الناقد محمود قاسم.
- المشاركة فى موسوعة الأفلام العربية مع منى البندارى - محمود قاسم ١٩٩٤ وقاموس السينمائيين المصريين مع منى البندارى ١٩٩٧وموسوعة الممثل فى السينما المصرية مع محمود قاسم ١٩٩٧ ودليل الممثل العربى فى سينما القرن العشرين مع محمود قاسم ١٩٩٩.
- حصل على التقديرات الآتية لدوره فى مجال الثقافة السينمائية :
- وسام شرف من جمعية الفيلم نوفمبر ١٩٨٦.
- ميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية تقدير لمساهمته المتميزة فى مجال الثقافة السينمائية، نوفمبر ١٩٨٦.
- شهادة تقدير من وزارة الثقافة تقديرا لدوره المتميز وعطائه المستمر فى نشر الثقافة السينمائية، نوفمبر ١٩٨٦.
- جائزة شرف شخصية من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما لجهوده فى مجال الثقافة السينمائية وريادته فى سينما الهواة، ١٩٩٢.
- شهادة تكريم من وزارة الثقافة بمناسبة اليوبيل الفضى لمهرجان جمعية الفيلم السنوى للسينما المصرية وذلك لمشاركته فى اعداده تنظيم المهرجان منذ بدايته فى عام ١٩٧٥وحتى الآن، وتوليه منصب نائب المدير أربعة أعوام، ومدير المهرجان لمدة اربعة عشر عاما وعضويته بلجان التحكيم لخمسة عشر عاما، ومساهمته فى تحرير نشرات الثقافة السينمائية مايو ١٩٩٩.
- عضو نقابة المهن السينمائية (شبعة النقد).

كشاف بأسماء الأفلام الواردة فى هذا الجزء

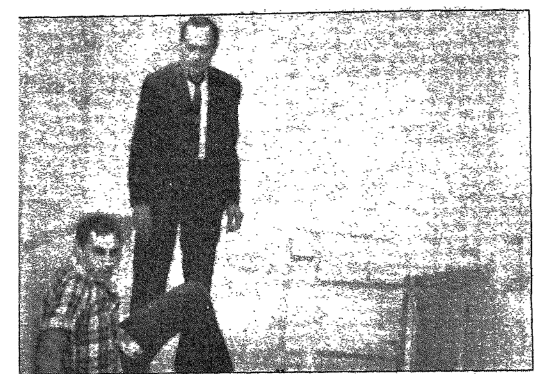
اعداد : يعقوب وهبى



«المومياء» شادى عبد السلام ١٩٦٩



«الارض» يوسف شاهين ١٩٧٠



«الاختيار» يوسف شاهين ١٩٧١



«زوجتي والكلب» سعيد مرزوق ١٩٧١



«حكاية بنت اسمها مرمر» بركات ١٩٧٢



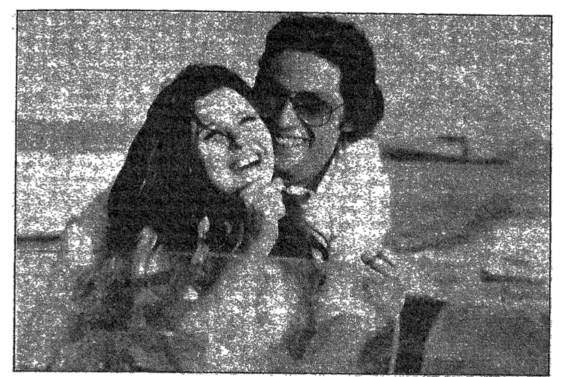
«صورة» مدكور ثابت ١٩٧٢



« انف وثلاث عيون» حسين كمال ١٩٧٢



« الرصاصة لا تزال فى جيبى» حسام الدين مصطفى ١٩٧٤



«أين عقلي» عاطف سالم ١٩٧٥



«الكذاب» صلاح أبو سيف ١٩٧٥

آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

١- قاموس السينمائيين المصريين............. منى البندارى - يعقوب وهبى
٢- مائة عام من السينما.............................. د. محمد كامل القليوبى
٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة.................. سمير فريد
٤- قراءة فى السينما العربية.............................. قصى صالح درويش
٥- أفلامى مع عاطف الطيب.................................. سعيد شيمى
٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية.......................... أحمد يوسف
٧- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية.................. أمير العمرى
٨- الواقعية فى السينما المصرية.............................. سعيد مراد
٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية.................. سمير فريد
١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)......................... فريال كامل
١١- أطياف وظلال.. عبد الحميد حواس
١٢- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية.............. عبد الغنى داود
١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الأول ١٩٦٩ -١٩٧٥.................................. إعداد : يعقوب وهبى

**** الكتاب القادم :**

- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما .... د. وليد سيف

رقم الإيداع : ٩٧٣٦ / ٢٠٠١

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)



الناقد سامى السلامونى

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا فى السيناريو والإخراج من المعهد العالى للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية فى جريدة المساء ومجلات الطليعة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما .
- اصدر ثلاثة كتب غير دورية هى « كاميرا ٧٨ » و « كاميرا ٧٩ » و « كاميرا ٨٠ » .
- أعد كتاب « جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما » .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هى :
  ١٩٧١ - « مدينة » المعهد العالى للسينما .
  ١٩٧٢ - « ملل » جمعية الفيلم .
  ١٩٧٣ - « كاوبوى » شركة نفرتارى .
  ١٩٨٢ - « الصباح » المركز القومى للسينما .
  ١٩٨٩ - « القطار » المركز القومى للسينما .
  ١٩٩١ - « اللحظة » التليفزيون المصرى .
- شارك فى إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل : « نجوم وأفلام » و « سينما الأمس واليوم » .
- حصل على عدد من الجوائز منها :
  جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم « مدينة » .
  جائزتى النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلمى « إمرأة عاشقة » و « الرصاصة لا ...
  جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكى المصرى للسين...
  جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم « الصباح » .
  وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
  جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم « الصباح » .
  الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم « الص...
- توفى يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

الثمن ثلاثة جنيهات

الأمل للطباعة والنشر